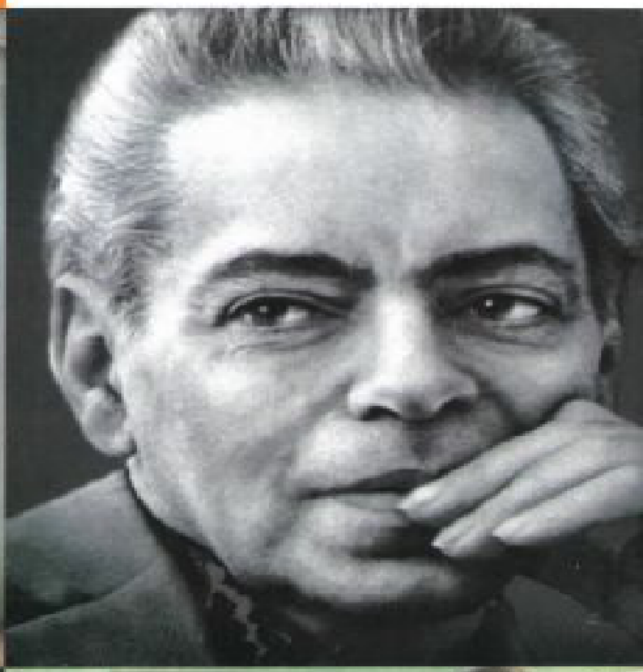
АРКАДИЙ РАЙКИН



Елизавета Уварова

ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Вероятно, никто в СССР не мог сравниться по популярности с Аркадием Райкиным. Гениальный мастер перевоплощения, «человек со многими лицами», он играл в спектаклях, выступал на радио, записывал пластинки, снимался в кино и озвучивал мультфильмы. Райкин вышел далеко за пределы своего жанра, став фигурой общественной. Со всех концов страны шли к нему письма с благодарностями за его искусство, просьбами помочь купить мотоцикл и требованиями обеспечить торговлю лезвиями для бритья. Он говорил со сцены такие смелые слова, что у зрителей перехватывало дыхание, обогатил русский язык словом «авоська» и идиомами вроде «вкус специфический». Для Аркадия Исааковича писали знаменитые сатирики, от Михаила Зощенко до Михаила Жванецкого. Он дружил с Львом Кассилем и Леонидом Утесовым, принимал у себя Марселя Марсо, Ива Монтана и Симону Синьоре. За его здоровье поднимал бокал Сталин, Хрущев стал объектом его пародии, а Брежнев помог его театру перебраться из Ленинграда в Москву.

Книга доктора искусствоведения Елизаветы Уваровой окрашена ее личным отношением к герою, с которым ей довелось работать.

При оформлении книги использованы фотографии из личных архивов автора и семьи Аркадия Исааковича Райкина.

- ПРЕДИСЛОВИЕ
- Глава первая МАГИЯ СЦЕНЫ
  - Еврей — клоуном?! — Никогда!
  - Знакомство с театром
  - Школа с физико-химическим уклоном
- Глава вторая НА МОХОВОЙ
  - За всё приходится платить
  - Владимир Соловьев
  - Перед выбором
  - Три поросенка и кукла-бибабошка
  - «Выходите за меня замуж»
  - Выпускные спектакли
- Глава третья ОТ ТЕАТРА К ЭСТРАДЕ
  - Воробушкин и другие
  - Поворот судьбы
  - Сад отдыха
  - Чаплин и чаплинское

- Глава четвертая НЕТ ВРЕМЕНИ НА РАЗБЕГ
  - По поводу «мелкотравчатости»
  - Первый Всесоюзный конкурс артистов эстрады
  - В Кремле
  - В Московском театре эстрады и миниатюр
  - Гастроли
- Глава пятая
  - Возвращение в Ленинград
  - МХЭТ
  - «Почему вы не берете печенье?»
  - Владимир Поляков
  - «Невский проспект»
- Глава шестая ВОЙНА
  - Эвакуация
  - Разлученные войной
  - На фронтовых дорогах
  - «Очень занят. И. Сталин»
  - «Время идет вперед»
- Глава седьмая РАСШИРЕНИЕ ДИАПАЗОНА
  - Реорганизация
  - Творческий смотр эстрады
  - «Своими словами»
  - Владимир Масс и Михаил Червинский
  - Первые трансформации
- Глава восьмая ЗАДАЧА - ВЫЖИТЬ
  - В поисках положительного героя
  - Театр миниатюр и политсатира
  - В тисках бесконфликтности
  - «Под крышами Парижа». Евгений Шварц
  - «Пусть расскажут другие»
  - «Я верю в труд»
  - Семья
- Глава девятая ЛЕСТНИЦА СЛАВЫ
  - «Нам Гоголи и Щедрины нужны»
  - Почти по Гоголю
  - «Вот уже пятнадцать лет прошло»
  - «Жизнь человека»
  - Театр на хозрасчете
- Глава десятая АКАДЕМИЯ ЭСТРАДНОЙ ДРАМАТУРГИИ
  - Четыре встречи с авторами
  - Дон Кихот
  - Труффальдино
  - Гинряры
  - О волшебниках и не только

- Глава одиннадцатая ЧЕТВЕРО ИЗ ОДЕССЫ
  - Михаил Жванецкий и другие
  - Красный — желтый — зеленый
- Глава двенадцатая ЗАРУБЕЖНЫЕ ГАСТРОЛИ
  - На разных языках
  - «Не стоит усложнять»
  - На Би-би-си
- Глава тринадцатая ВЫСОКОЕ ИСКУССТВО ЭСТРАДЫ
  - Над чем смеялось время
  - Автор? Соавтор?
  - Режиссура в театре Аркадия Райкина
  - Эстрада — это кафедра
  - Плюсы и минусы
  - Юбилей
  - Письма кумиру
- Глава четырнадцатая ИЗ ЖИЗНИ МАСТЕРА
  - Квартирный вопрос
  - Друзья
  - На новом витке спирали
- Глава пятнадцатая РАЙКИН НА ПЛЕНКЕ
  - В кино и на телевидении
  - Мультипликация: в кадре и за кадром
- Глава шестнадцатая НОВЫЕ ФОРМЫ НУЖНЫ
  - Размышления и беседы
  - «Зависит от нас»
  - Репетиции
  - Семидесятилетие
  - «Его величество театр»
- Глава семнадцатая ДОМ АРКАДИЯ РАЙКИНА
  - Последние годы
  - Дом-театр
- ПОСЛЕСЛОВИЕ
- ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА А. И. РАЙКИНА
- КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9

- ○ 10
- ○ 11
- ○ 12
- ○ 13
- ○ 14
- ○ 15
- ○ 16
- ○ 17
- ○ 18
- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27

ПРЕДИСЛОВИЕ

Театр миниатюр Аркадия Исааковича Райкина существовал без малого полвека. Тысячи лиц представлены на этой сцене легендарным артистом, многие из них благодаря радио, телевидению, кино хорошо знакомы зрителям. В разговорный бытовой язык вошли райкинские словечки и целые реплики. Менялась жизнь, менялись поколения, но Аркадий Райкин по-прежнему оставался кумиром — Артистом на все времена.

В последние годы его жизни мне довелось не только по нескольку раз смотреть спектакли «Дерево жизни», «Его величество театр», «Мир дому твоему», но и общаться с артистом в домашней обстановке, в его уютной московской квартире в Благовещенском переулке, атмосфера которой дышала личностью хозяина; слушать и записывать его рассказы о прожитом, размышления о жизни, искусстве, учителях, о товарищах по театру — обо всех, с кем приходилось работать. К сожалению, мне не пришлось видеть ранних спектаклей Райкина, этот пробел отчасти возместил вечер артиста в Центральном доме работников искусств. Как бесценная реликвия хранится у меня билет, приглашающий на творческий вечер народного артиста РСФСР Аркадия Райкина 12 апреля 1968 года. В стремительном темпе одна за другой следовали сатирические миниатюры; всё то, что равномерно дозировалось в спектаклях театра, собранное вместе, было подобно оглушающему удару. Немыслимый по тем временам уровень правды в соединении с болью, гневом, сарказмом, лирикой обрушился на небольшую аудиторию ЦДРИ, где, как говорится, яблоку негде было упасть. На маленькой пустой сцене (иногда появлялись детали обстановки — стол, стул) с невыразительным, безликим задником один за другим проходили люди — завистливые, корыстные, рвущиеся к власти, трусливые, безвольные. Выхваченные из окружающей действительности, они как бы высвечивались особым, находившимся в распоряжении артиста прожектором, в каждом случае менявшим окраску. Он не жалел себя. Впрочем, это всегда останется его правилом.

На исходе 1960-х годов, когда я работала над книгой «Русская советская эстрада: очерки истории», мне довелось встречаться с Аркадием Исааковичем на различных заседаниях, конференциях, конкурсах. Дистанция, отделявшая меня от прославленного артиста, всегда окруженного людьми, делала наши встречи мимолетными и достаточно официальными. Вспоминается конференция, проходившая в Ленинграде в 1979 году по итогам

Шестого Всесоюзного конкурса артистов эстрады. Выступление Райкина — он был председателем жюри конкурса — нарушило намеченную программу. Он резко полемизировал с тезисами официального доклада, с привычным разграничением персонажей на положительных и отрицательных, с потребительским отношением к эстраде как искусству, которое должно «обслуживать массы». В те времена, когда подобные конференции проходили, как правило, в благостной атмосфере всеобщего «одобрямса», его тихая взволнованная речь произвела впечатление разорвавшегося снаряда. Выступать после него — а эта участь досталась мне — оказалось трудно. Не думаю, что получилось удачно. Позднее Аркадий Исаакович показал мне статью в американской прессе, излагавшую перипетии этой злополучной конференции.

Примерно в те же годы произошла еще одна наша хотя и заочная, но весьма памятная для меня деловая встреча с Райкиным. В 1977 году вышел в свет второй том «Русской советской эстрады», посвященный 1930—1940-м годам, где в одной из написанных мной глав говорилось о первых выступлениях Райкина, о создании Ленинградского театра миниатюр. Под гипнозом статей, посвященных Первому Всесоюзному конкурсу артистов эстрады, в которых писали о победителе — молодом 27-летнем Аркадии Райкине, я попросту отсчитала 27 лет от 1939 года, когда проходил конкурс, и в итоге в нашей книге появился 1912 год рождения вместо подлинного 1911-го. (Дата рождения Аркадия Исааковича — 24 октября, и во время конкурса ему действительно было 27 лет.) О своей ошибке я узнала... от Райкина. Встречавшиеся с ним общие знакомые передавали, что Аркадий Исаакович раздражен моей небрежностью, недоволен тем, что ему не показали текст в процессе подготовки к печати. Нечего и говорить, как я досадовала на свое легкомыслие. Как можно было не заглянуть в справочник, не проверить! Утешала себя лишь тем, что в третьей книге «Очерков» (М., 1981) ошибка непременно будет исправлена. Впоследствии Аркадий Исаакович никогда не вспоминал об этом неприятном инциденте, но, познакомившись с ним ближе, я поняла, как важна для него точность — в главном, в деталях, во всём, что касается работы. Попутно замечу, что он обладал великолепной памятью, в чем мне доводилось убедиться не однажды. «Он помнил всё, — подтверждал его младший брат Максим, — даже то, что было с ним в детстве, юности, с кем встречался, о чем говорил, что много лет тому назад репетировал и играл, помнил тексты песен, которые пел когда-то в спектаклях, давно забытых даже их авторами».

Наученная горьким опытом собственных ошибок, я уже просила его прочитать не только соответствующий раздел третьей книги «Очерков», но впоследствии и монографию («Аркадий Райкин», 1987), рожденную на основе его рассказов и воспоминаний, зафиксированных на магнитофонной ленте и дополненных материалами прессы, а также ряда архивов[1], в том числе архива самого артиста. Надо заметить, что в трех номерах журнала «Смена» (тринадцатом, четырнадцатом и пятнадцатом) за 1978 год он опубликовал под удачным названием «Электрокардиограмма» первые страницы своих воспоминаний, над которыми незадолго до того начал работать.

Еще до выхода моей книги (судя по словам, написанным Аркадием Исааковичем на титульном листе, доставившей ему удовольствие) Аркадий Исаакович по телефону попросил меня быть редактором его мемуаров. Работа над ними шла трудно, и увесистый текст, записанный с его слов театральными журналистами, не удовлетворял автора. Сознавая меру ответственности, я долго тянула с ответом, ссылаясь на работу над собственной книгой: «Вот выйдет, тогда...» Случайная встреча в Доме медработников на Большой Никитской, где отмечал некую памятную дату когда-то обитавший здесь известный любительский театр «Наш дом» (позднее там работала «Геликон-опера»), поставила точку в наших телефонных переговорах. О магнетизме взгляда Райкина упоминают многие. Этот сюжет запечатлелся в моей памяти, как на фотопленке. В комнате администрации, куда я заглянула, чтобы поблагодарить за приглашение руководителя «Нашего дома» М. Г. Розовского, среди присутствовавших был и Аркадий Исаакович. Увидев меня, стоящую у приоткрытой двери, он поднялся со своего места и, прервав общий оживленный разговор, молча устремил на меня взгляд. Немая сцена длилась несколько секунд, пока, не вьщержав этого взгляда, я не пробормотала: «Аркадий Исаакович, не смотрите на меня так, я сделаю всё, что вы хотите». После этих странных, непонятных присутствующей компании слов мне оставалось только закрыть дверь и быстро уйти. Так начался новый круг работы с Райкиным, продолжавшийся весь последний год его жизни.

Человек очень закрытый, он рассказывал преимущественно внешнюю канву событий, часто отвлекался, уходил в размышления о разных сторонах нашей жизни — об экономике, пропаганде, о несовершенстве школьного образования, о проблемах медицины, то есть о том, чему посвящались его монологи и миниатюры. Случалось, мне помогали. Так, по подсказке М. М. Жванецкого удалось расспросить его о встречах с

«вождем народов», оказавших влияние на судьбу театра и самого Райкина. Но личные переживания, увлечения, встречи, расставания — всё то, что не касается его театра, работы — оказывались крепко запертыми на замок, и подобрать ключ не удавалось. Я и не пыталась, чувствуя бесполезность и бестактность подобных попыток. И да простит меня читатель, но перипетии богатой событиями и встречами личной жизни Аркадия Райкина представлены в книге очень бедно — это иная, глубоко интимная сторона биографии артиста, о которой он предпочитал умалчивать. Я не смела и не могла нарушить его волю.

Приглашая меня в качестве редактора, помимо каких-то уточнений и дополнений, он хотел, чтобы напечатанный на машинке текст не просто пополнился новыми, теперь уже записанными на магнитофон сюжетами, но приобрел его собственную, личную интонацию. Задача была сложная, и добиться желаемого далеко не всегда удавалось. Прочитав исправленный текст, он внес в него правку (к сожалению, экземпляр с собственноручными исправлениями, которые я все-таки успела перенести в рукопись, погиб в анналах издательства Союза театральных деятелей). Он хотел продолжить работу, о чем сообщил в адресованном мне письме из больницы, помеченном 3 декабря 1987 года, ныне хранящемся в Фонде поддержки и развития культуры им. Аркадия Райкина. В письме он сетовал на то, что «не услышал собственной интонации», что сочиненные литобработчиком диалоги «просто не могли иметь места», а «пространные рассуждения по поводу и без повода не имеют ко мне никакого отношения». Чтобы осуществить его пожелания, необходимо было пройтись вместе с ним по всей рукописи, что-то переписать, что-то сократить. Но времени у него уже не оставалось. Дальнейшая судьба книги была трудной. Вспоминать о многочисленных сложностях, возникавших на ее пути, не хочется, да и не стоит. В результате первое издание «Воспоминаний», осуществленное в Санкт-Петербурге издательством «Культ-Информ-Пресс» благодаря настойчивым усилиям Екатерины Аркадьевны Райкиной, появилось только в 1993 году, через шесть лет после окончания нашей совместной работы.

Выражаю искреннюю признательность Екатерине Аркадьевне Райкиной, исполнительному директору Фонда поддержки и развития культуры им. Аркадия Райкина Юрию Ивановичу Кимлачу, неизменно помогавшим мне в работе. Большое спасибо также сотрудникам Научной библиотеки Союза театральных деятелей (Москва), Санкт-Петербургской государственной

театральной библиотеки, РГАЛИ, ЦГАЛИ Санкт-Петербурга, ЦМАМЛС, предоставившим возможность познакомиться с ценными материалами о Ленинградском театре миниатюр и его руководителе. В написании некоторых глав, в частности о Райкине в кино, мне помогли советы киноведа Н. Я. Венжер и старшего научного сотрудника Российского института истории искусств А. А. Лопатина. Отдельная благодарность моему сыну А. М. Трояновскому за его постоянную помощь и поддержку в процессе этой работы.

Глава первая МАГИЯ СЦЕНЫ

Еврей — клоуном?! — Никогда!

Так (или примерно так) приговаривал Исаак Давидович Райкин, пустивший в ход ремень, когда увидел шестилетнего сына перед зеркалом, ловко копирующего циркового клоуна. С посещением цирка связано одно из первых ярких впечатлений его жизни. Пораженный феерическим зрелищем, он, придя домой, пытался перед зеркалом «играть в клоуна», копировать какие-то его ужимки. Отец, застав сына за этим занятием, рассвирепел: «В семье недостает только клоуна!» Рука у него была тяжелая. Наказание запомнилось, но не уменьшило тяги мальчика к игре, лицедейству. Хотя рано проявившаяся страсть к зрелищным искусствам и впредь приносила юному Аркадию немало неприятностей, характер у него оказался твердым и стычки с отцом продолжались, но победителем всё же оказался сын.

Детские годы Аркадия Райкина пришлись на Первую мировую войну. Он родился в Латвии, в Риге — центре тогдашней Лифляндской губернии, 11 (24) октября 1911 года. Летом 1917-го, когда немецкие войска подходили к Риге, семья Райкиных — в ней в то время было трое детей — покинула полюбившуюся мальчику Ригу. Впоследствии он с нежностью вспоминал ее знаменитый парк «Эспланада», поездки на грохочущем трамвае, путешествия с отцом поездом в пригород Майори, берег, манящий необъятностью морских далей. Много позднее, уже в пожилом возрасте, он будет приезжать сюда на летний отдых, неспешно прогуливаться по нескончаемому песчаному пляжу, вспоминая прошлое.

Отец Райкина, Исаак (Ицик) Давидович (?—1942), человек могучего сложения, широкоплечий, высокий, красивый, с крупными жесткими руками, вырос в большой еврейской семье в местечке, затерянном где-то в лесах Белоруссии. Аркадий Исаакович вспоминал, что дед до конца жизни говорил на каком-то странном наречии — смеси идиша, белорусского, немецкого и русского языков. Глава семьи строго придерживался обрядов, стремился и детей, и внуков воспитывать на ветхозаветных истинах. От детей требовалось быть готовыми в будущем твердо стоять на ногах, самостоятельно содержать семью. До девяноста четырех лет он был полон жизни и умер, неудачно спрыгнув со стола, танцуя на чьей-то свадьбе. Личность отца наложила печать на характер и образ жизни его сына Исаака. Судьба его складывалась трудно, высшее образование получить не удалось, юридический факультет остался неоконченным. Пришлось пережить немало лишений, прежде чем Исаак Давидович

устроился в Риге на должность портового бракера строительного леса со стабильным заработком. Лесом он интересовался с детства, в результате получил специальность и занимался на работе отбором леса, который шел на строительство шахт. Первенец, Аркадий, появился на свет довольно поздно, когда родителям было уже за тридцать. Казалось бы, жизнь налаживалась, вслед за сыном родились две девочки, Софья (1914—2010) и Белла (1916— 2009)[2]. Но затянувшаяся война снова погнала семейство, теперь уже с малыми детьми, в дорогу. Неизвестное будущее, поиски работы…

Беженцы из Риги обосновались в тихом Рыбинске, старинном городе на высоком берегу Волги, с собором, театром, маленькими, окруженными садами домиками. Первое время спали на полу вповалку, пока Исаак Давидович не начал работать на местной лесопилке.

Аркадий Исаакович вспоминал о суровости, даже жестокости отца. У детей почти не было игрушек, их не фотографировали, не отмечали дни рождения. Впрочем, во время Гражданской войны и военного коммунизма жизнь вынуждала родителей на каждое детское «хочется» отвечать: «Перехочется». Но когда позднее, в школьные годы, уже в Петрограде у мальчика развился ревматизм, отец, не жалея средств, приглашал к нему самых лучших и дорогих врачей, сажал тринадцатилетнего сына на закорки и спускался с ним по лестнице с шестого этажа во двор, чтобы тот подышал свежим воздухом, после чего они таким же образом возвращались домой.

Отец с присущей ему деловитостью исправно посещал синагогу, соблюдал обряды. Постоянные разъезды отрывали его от дома, и в воспитании детей он участвовал от случая к случаю, но, естественно, хотел, чтобы у его первенца была достойная профессия, которая позволила бы крепко стоять на ногах. От театральных увлечений Исаак Давидович был далек, хотя, по воспоминаниям сына, обладал своеобразным актерским дарованием. Он был прекрасным рассказчиком, неистощимым выдумщиком. Взяв в руки какую-то вещь, мог рассказать о ней целую историю. Умел подмечать особенности в поведении людей, легко и точно их копировал. Но при этом отец не уставал повторять: «Надо дело делать!»

И только добрая, покорная мужу Елизавета Борисовна, урожденная Гуревич (1878—1965), в душе тоже не поощрявшая увлечений старшего сына, принимала их как неизбежность, жалела его и стремилась всеми средствами отвести гнев отца. Родственники со стороны матери были коренными рижанами. Деда Аркадий Исаакович помнил плохо. В его сознании

запечатлелся только запах примыкавшей к их рижской квартире аптеки, которой владел дед, получивший фармацевтическое и врачебное образование. Елизавета Борисовна имела специальность акушерки, один ее брат стал журналистом, другой, пианист, собрал огромную и со вкусом составленную библиотеку, сестра занималась скульптурой.

Во время болезни Аркадия его мать немало настрадалась, просиживая долгие ночи около его постели. Елизавета Борисовна умела скрывать свое отчаяние и в то же время не демонстрировать ложной бодрости. Сыну передалась ее музыкальность. Выполняя бесконечную домашнюю работу, мать пела романсы, даже арии из опер. На ее долю, как и на долю всего поколения, пережившего революцию и Гражданскую войну, выпало много подчас непосильных трудностей. Оказавшись в чужом городе с маленькими детьми, надо было как-то обустраиваться, кормить детей, доставать продукты, обменивая их на привезенные из Риги вещи. Муж, занятый поисками работы, все домашние дела перекладывал на плечи супруги. Она умела терпеть, не жаловаться на жизнь.

Деликатность, мягкость матери в соединении с жесткостью, настойчивостью и прагматичной деловитостью отца определили характер старшего сына — непреклонность его воли, целеустремленность, верность своему предназначению дополнялись добротой, сочувствием к людям и постоянными переживаниями по поводу человеческих пороков. По свидетельству много лет знавшей Аркадия Райкина и дружившей с ним актрисы Виктории Горшениной, характер у него был сложный. «В нем доброта порой сочеталась с жестокостью, небрежность в дружбе с людьми — с чуткостью, мудрость — с доверчивостью, граничащей с наивностью».

В Риге у них оставалось много родственников. После того как Латвия в 1940 году вошла в состав СССР, Райкины мечтали повидаться с ними. Но по разным обстоятельствам, в том числе и финансовым, поездку отложили на лето 1941 года...

Впечатлительный и любознательный мальчик рано проявлял самостоятельность и упорство в достижении цели. Однажды, побывав у отца на лесопилке, он был поражен развернувшейся перед ним картиной и решил показать лесопилку маленьким сестрам. Отправившись в путешествие, он рассчитывал по прибытии на место найти отца, который непременно должен был обрадоваться их появлению, и вместе с ним вернуться в город. Дорога была неблизкой — полтора часа рабочим поездом-«кукушкой», состоявшим из двух вагончиков и пыхтящего, фыркающего паровоза.

Путешествие чуть было не закончилось серьезной неприятностью. Отца на лесопилке не нашли — оказалось, он уже перешел на другое место. Девочки устали, проголодались, плакали и просились домой. Старший брат (ему было уже лет восемь) успокаивал их, а самому было страшно — денег на обратную дорогу у него не было. А главное — вернувшись на платформу, они выяснили, что поезда до утра не будет. Что делать? Где ночевать? Что будут думать родители? Аркадий понимал, что отец накажет его так, как никогда прежде, и это будет справедливо. Но чувство ответственности за сестер придавало ему энергии.

И все-таки им повезло. На путях стоял паровозик, на нем оказался машинист. Мальчик стал умолять отвезти их в Рыбинск. К его просьбам присоединился отчаянный плач девочек. Вернулись домой поздно, голодные, усталые, настрадавшиеся. К счастью, отца еще не было, и Елизавета Борисовна, обрадованная самим фактом появления живых и здоровых детей, ничего ему не сказала.

Знакомство с театром

С Рыбинском связаны первые театральные впечатления Аркадия Райкина. В городе гастролировал театр, какой — теперь уже не установить. Давали «Шантеклера» Эдмона Ростана. Мальчик, конечно, ничего не знал ни о пьесе, ни о Ростане. Но театр привлекал и манил столь неудержимо, что он каким-то образом проник на спектакль.

Первый поход в театр отчетливо сохранился в памяти: сцена изображала птичник, артисты ходили в костюмах петухов и кур. А посредине сидел приятель Аркадия, Витя, и, ни на кого не глядя, строгал палочку. Ему повезло — у него во дворе снимали квартиру две настоящие артистки, они-то и привлекли мальчика к участию в массовке. Но скоро театр с его многоярусным залом сгорел, хотя и находился напротив пожарной каланчи.

Время было суровое: по стране шла революция, начиналась Гражданская война. Однако интерес к искусству не только не угасал, а, напротив, принял массовый характер. О множестве любительских трупп, появившихся в это время, известно не только из исследований по истории театра, но и из произведений художественной литературы и воспоминаний современников. Повсеместно и на фронте, и в тылу возникали любительские коллективы и студии. Несколько таких любительских трупп появилось и в Рыбинске.

Скромные, написанные от руки объявления о спектаклях всегда привлекали внимание юного Райкина. С посещением одного из таких любительских театров связана еще одна хорошо запомнившаяся история. Однажды, подхватив сестер, он отправился на «детский спектакль», который шел в помещении кинотеатра. Входом в зал служили железные ворота. Дети ушли к пяти часам, каким-то образом им удалось проникнуть внутрь. Спектакль начинался в семь, а в девять вернулся с работы отец и, не застав дома детей, волнуясь и сердясь, отправился на поиски. Кто-то подсказал, что их видели около «театра». И вот в тот момент, когда со сцены неслась веселая песенка, зрители услышали страшный грохот — это Исаак Давидович колотил изо всех сил руками и ногами в запертые железные ворота. Все повскакали с мест... Дверь распахнулась, и в зал влетел Райкин-старший. «Где мои дети?! Мыслимое ли дело играть в пьесе с пяти часов до девяти? Аркадий! Девочки! Я знаю, что вы здесь, — кричал он, бегая по центральному проходу и не обращая внимания на сцену, где актеры замерли, наблюдая новое, неожиданное представление. — А ну, марш домой!» Он схватил

своих ревущих детей за руки, младшую взял под мышку и, возмущенный, выскочил из зала. Ощущение неловкости и стыда за поведение отца сохранилось надолго, но больше всего мальчик досадовал, что ему не дали досмотреть спектакль. «Всё равно подходит расплата — / Видишь там, за вьюгой крупчатой / Мейерхольдовы арапчата / Затевают опять возню», — приводил Райкин в своих «Воспоминаниях» строки А. А. Ахматовой в связи с одним из увиденных в детстве рыбинских спектаклей.

Аркадий Исаакович однажды писал, что не может разделить свою жизнь на периоды: детство, отрочество, юность, зрелость. И все-таки воспоминания о Рыбинске освещены ровным, теплым светом раннего детства: первые друзья, катание на санках, ледоход на Волге, который они, мальчишки, так любили смотреть; начало навигации. Каждый год событием становилось появление белых двухпалубных колесных пароходов. Как он завидовал пассажирам, как мечтал оказаться среди них! Забегая вперед надо сказать, что детская мечта так и не осуществилась. Жизнь проносилась в работе, в делах — на желанное путешествие времени не оставалось.

...Мы сидим с Райкиным в кабинете его московской квартиры. Стоящий на столике магнитофон неслышно записывает рассказ артиста. И я понимаю, как много от той далекой поры сохранилось в этом уже немолодом, усталом человеке.

Как-то, став уже артистом, он упрекнул отца, что тот не дал ему музыкального образования. «Я же купил тебе скрипку», — возразил Исаак Давидович. Он считал: раз инструмент куплен, дело сделано. Но приобретенная по случаю скрипка получила совсем неожиданное применение. Была зимняя пора, и мальчик нечаянно обнаружил, что скрипка чудесно скользит по снегу, и катал ее, как саночки, погоняя кнутиком, сооруженным из смычка. Этим его музыкальное образование и ограничилось.

Скрипка возмещала мальчику недостаток игрушек. Жили бедно. Чтобы накормить семью, мать обменивала вещи на картошку и хлеб. Однажды, отдав какую-то ценную вещь за большой кусок сливочного масла, она торжественно поставила его на стол, а когда разрезала, обнаружила внутри картошку, засунутую в масло для веса. Дети редко получали подарки, не помнили, чтобы отмечались праздники, кроме религиозных. В эти дни — на иудейскую Пасху, Новый год (Судный день) — отец ходил в синагогу, соблюдал посты. Елизавета Борисовна, в отличие от него, не была религиозна. Детей к посещению синагоги никто не принуждал, а сами они не очень туда стремились. По словам Аркадия Исааковича, смысла проповедей он тогда не понимал, а пение рыбинского кантора, хотя и

обладавшего прекрасным голосом, тоже не произвело на него впечатления. Тем не менее Аркадий Райкин до конца дней сохранил уважение к религии.

Отец, верный своим религиозным взглядам, решил дать первенцу соответствующее образование. Его отдали в третий класс открывшейся с наступлением нэпа частной школы, где все предметы преподавались на древнееврейском языке. Она находилась на Крестовской улице (теперь проспект Ленина), недалеко от собора, на самом берегу Волги.

Аркадий Исаакович вспоминал, что был не очень ретивым учеником и не сильно себя утруждал, запоминая лишь то, что само укладывалось в голове. Впрочем, довольно быстро он научился читать и писать на иврите. Сложность заключалась в том, что дома этого языка не знали, разговаривали по-русски и лишь иногда, когда хотели, чтобы не поняли дети, употребляли идиш. По воспоминаниям Райкина, в школе преподавали Ветхий Завет, знакомили со старинными легендами: «Он возлежал с ней, и она родила ему...» Мальчик не понимал, что значит «возлежал». Родители далеко не всегда могли объяснить, целиком рассчитывали на школу — там научат чему надо.

Про эту школу Райкин упомянул лишь в одной из последних бесед. Мне кажется, вопрос национальности был для него трудным. Выросший и воспитанный в 1920—1930-х годах, когда этот вопрос, казалось, вообще не стоял, он, как и многие, неожиданно драматично ощутил в послевоенный период свою принадлежность к еврейской нации. Немало тяжелых переживаний связано с этим и в последующие десятилетия, в период борьбы с «израильским сионизмом». Как и многие представители еврейской интеллигенции, Райкин, воспитанный на русской культуре и органически ее впитавший, в то же время не хотел отрекаться от своего народа.

В Рыбинске Аркадий Райкин впервые вышел на сцену. Неизвестно, что это была за пьеса, да ему это было и не важно. Во дворе у соседа Коли Савинкова, в сарае, был сооружен театр. Впечатлял своей красотой занавес, украшенный елочными игрушками. Все актеры были старше по возрасту и относились свысока к маленькому мальчику, который крутился под ногами и смотрел на всех умоляющим взглядом. Ему так хотелось участвовать в спектакле! Наконец устроители сжалились и поручили ему роль... убитого купца. Он лежал на видном месте с деревянным кинжалом под мышкой и должен был казаться бездыханным, но трясся от волнения и страха, зная, что к финалу предусмотрен впечатляющий эффект — на сцене должен грянуть взрыв. Для этого над горящей свечкой укрепили настоящий

патрон. Взрыв прозвучал, все остались живы, но история эта запомнилась навсегда — наверное, еще и потому, что была первым непосредственным соприкосновением со сценой.

Круг театральных впечатлений Аркадия Райкина постепенно расширялся. И несмотря на отца, уверенного, что его сын никогда не станет «клоуном», он уже видел, предчувствовал свою дорогу, на которую его неудержимо тянуло с того момента, как он себя помнил.

Школа с физико-химическим уклоном

После окончания Гражданской войны, когда жизнь начала входить в мирное русло, казалось, вся Россия поднялась с насиженных мест. В 1922 году семья Райкиных, вынужденная раньше считаться с правилами черты оседлости, смогла перебраться в Петроград, где уже жили родственники. Поселились они сначала в пустой пятикомнатной квартире на шестом этаже дома на Троицкой улице (ныне улица Рубинштейна). Постепенно, вынужденно уплотняясь, остались в двух комнатах: в одной — родители, в другой — Аркадий с сестрами. На нижнем этаже находился комиссионный магазин с множеством самых необыкновенных вещей. Трости, превращавшиеся в шпаги, диковинные халаты и костюмы притягивали внимание юного Райкина, будили его фантазию.

Одиннадцатилетний мальчик пошел в четвертый класс школы, которая находилась поблизости, на Фонтанке, стоило лишь перелезть через забор. Школа № 23 была известной. Со старых времен, когда она еще была Петровским коммерческим училищем, здесь сохранились некоторые установления, определявшие особую атмосферу этого учебного заведения. При школе существовало несколько квартир, где жили преподаватели. Некоторые из них по традиции, не оставляя уроков в школе, вели курсы в университете и других вузах.

В результате уровень преподавания был значительно выше, чем в обычной общеобразовательной школе. Особенно серьезно проводились занятия по физике, химии и другим естественным наукам. В итоге у 23-й школы появился» как теперь говорят, физико-химический уклон. В большой мере это была заслуга директора — крупного ученого Виктора Феликсовича Трояновского, автора нескольких учебников по физике, профессора одного из ленинградских институтов. Он вкладывал столько души в свою учительскую работу, так верил в могущество педагогики, что даже от своей дочери Елены, мечтавшей о театральном поприще, потребовал, чтобы она сначала окончила педагогический институт.

Для большинства учеников было большой удачей попасть в школу, где давались столь глубокие знания. Среди них оказались будущие известные ученые, в том числе академик Яков Борисович Зельдович. Но для Аркадия учеба стала сущим наказанием. Он быстро понял, что некоторые предметы в школьной программе его не интересуют, а только зря отнимают время, и научился довольно ловко отстраняться от ненавистного «уклона»,

используя некоторые актерские хитрости. Отличная память позволяла ему, прочитав перед уроком соответствующий параграф учебника, отвечать, производя впечатление хорошо знающего предмет. Имитация сообразительности, быстро им освоенная, по-своему впечатляла педагогов. «Ну, Райкин, ты артист!» — говорил преподаватель биологии В. М. Усков, когда, к примеру, на вопрос о рыбах ученик бойко рассказывал о ящерицах. Любимейшим уроком у него было рисование (его называли «изо» — так сокращали «изобразительное искусство»).

Ни физико-химическая школа, ни яростное сопротивление отца не могли изменить пристрастий юного Райкина. Впрочем, вначале школа даже помогала. Он оказался в числе делегатов, которых школа направляла в Театр юных зрителей, недавно созданный на Моховой замечательным театральным деятелем и педагогом А. А. Брянцевым. Эти делегаты должны были не только участвовать в обсуждении спектаклей, но и рассказывать в своей школе о театре, то есть быть его пропагандистами. «Полпреды зрителей» — так называли ребят с голубыми повязками на рукавах.

Аркадий Исаакович вспоминал первые спектакли ТЮЗа («Винтовку 492116», «Тимошкин рудник» и др.). Они выделялись среди постановок всех прочих театров, в которых, оказавшись в Петрограде, Райкин уже успел побывать, тем, что были обращены непосредственно к юным зрителям, к каждому из них. Представления были похожи на детские игры, подобные привычным «казакам-разбойникам», и в то же время отличались от них, учили играть как-то по-особенному, «по-настоящему». Теперь во дворе большого дома на Троицкой, где жил Райкин, разыгрывались собственные «спектакли». По его словам, даже становилось непонятно, где театр начинается и где он заканчивается — в зале на Моховой или во дворе.

Жизнь преподносила не только радости. В 13 лет на мальчика обрушилась тяжелая болезнь. Катаясь на коньках, он простудился. Ангина дала осложнение на сердце. Ревматизм и ревмокардит надолго приковали его к постели.

Прогнозы врачей, в том числе самых знаменитых, были неутешительны. Лекарства помогали плохо. День за днем Аркадий проводил в постели или кресле, превозмогая боль в суставах, боясь шевельнуться. Неподвижно наблюдал он за пауком, который деловито сплетал свою паутину в углу на стене. Прибегали школьные приятели, но даже их веселая болтовня не могла вывести его из состояния какой-то странной сосредоточенности, позволившей ему открыть для себя нечто новое и важное. Много читал. Еще в Рыбинске брат матери

подарил семье Райкиных свою библиотеку, знакомство с которой для десятилетнего мальчика началось... с собрания сочинений Мопассана. Вслед за тем были прочитаны Чехов и Достоевский, которые навсегда остались любимыми писателями Аркадия Исааковича. Поскольку всякое движение причиняло боль, он вынужден был оставаться неподвижным; зато голова была постоянно занята прочитанным: он изобретал целые спектакли, монологи, диалоги. Страдания закаляли характер. Рано повзрослев, он, однако, сохранил на всю жизнь способность увлекаться, свежесть и остроту восприятия, непосредственность реакций.

К весне, когда боль ушла, он, шатаясь, встал — и оказался на голову выше матери. Поскольку ходить он не мог, во двор его носил отец. Дети сбегались к нему, а он пытался с их помощью подняться на свои непривычно длинные, непослушные ноги. Летом мальчик окреп и поправился, а осенью снова пошел в школу.

Болезнь отняла почти год, оставив после себя не только тяжелые воспоминания, но и порок сердца. Позднее она еще не раз возвращалась. Но в то время жизнь постепенно входила в привычную колею. Он плохо помнил школьных приятелей, тем более что пропустив целый год, оказался в окружении новых лиц. Наиболее памятны ему те, кто был причастен к жизни театра. Среди них Толя Жевержеев, отец которого участвовал в создании Ленинградского театрального музея и театральной библиотеки, и Володя, племянник композитора Е. Б. Вильбушевича, много выступавшего на эстраде в качестве аккомпаниатора известного артиста Александринского театра Н. Н. Ходотова. Володя жил на той же Троицкой улице, и юный Райкин, посетив приятеля, долго находился под впечатлением от квартиры, стены которой были увешаны афишами и фотографиями знаменитых актеров. С Шурой Миллером, соседом по парте, они играли в «Угадайку»: по внешности, одежде, поведению человека надо было определить его профессию. Но особую память по себе оставил у Райкина скромный ученик, которого все звали Левушкой. Окончив школу, он поступил в Химико-технологический институт, но, проучившись два года, перешел в медицинский. Он прошел всю Великую Отечественную войну хирургом во фронтовых госпиталях, был награжден многими орденами. После демобилизации вновь пошел учиться, теперь уже в духовную семинарию, затем в Духовную академию. Аркадий Исаакович, уже будучи артистом, продолжал с ним встречаться. Он считал, что выбор, сделанный его школьным товарищем, был естественным результатом тех потрясений, которые ему довелось пережить.

Аркадия по-прежнему властно манил театр. После занятий в школе он начал вечерами пропадать на спектаклях. Один из его любимых театров — Государственный академический театр драмы, в быту по-прежнему именовавшийся Александринкой. Отец негодовал, не пускал домой, запирал дверь — «дети должны спать, а не шляться по театрам!». Но у сына характер оказался под стать отцовскому.

«Моей школой стал театр, — вспоминает Райкин. — Даже не могу сказать точно, с какого возраста я начал проводить за кулисами столько времени, сколько мог». Он лез в театр через все возможные щели, как-то раз — трудно поверить — через дымовую трубу. Смотрел спектакли из будок суфлера и осветителя. Его знали все контролеры и рабочие сцены, поначалу гоняли, но потом привыкли и иногда даже помогали спрятаться от грозных режиссеров и нервничавших артистов. Было совершенно неважно, сколько раз он уже видел этот спектакль. Он предпочитал смотреть не из зала, а из-за кулис. Его волновало таинство превращения, происходящее с актером, когда он неожиданно перестает быть обыкновенным человеком и становится персонажем пьесы, быть может, из другого века, из другой страны и вообще очень мало похожим на исполнителя роли.

Артисты в этом театре играли поистине замечательные. Подросток, потрясенный их искусством, конечно, не мог заметить ни репертуарной пестроты, ни стереотипности большинства режиссерских решений, ни разности актерских манер. Рядом с экспериментальными работами вроде мольеровского «Мещанина во дворянстве» (режиссер А. Бенуа) или экспрессионистской драмы Э. Толлера «Эуген Несчастный» (режиссер С. Радлов) шли кассовые салонные комедии чисто развлекательного характера. Основное место в репертуаре занимала русская классика — «Горе от ума», «Ревизор», «Маскарад», «Свадьба Кречинского», пьесы Островского. В спектаклях блистали одаренные актеры-«солисты», которые приковывали к себе внимание Аркадия. Театр с таким обширным и разнообразным репертуаром возмещал ему недостатки гуманитарного образования, восполнял пробелы в чтении. А главное, театр формировал его внутренний мир.

Но Райкин не ограничивался лишь ролью зрителя. Уже в течение первого школьного года стал постоянным участником школьного драмкружка. Занятия в драмкружке, особенно после болезни, стали систематическими. Сначала они шли под руководством В. С. Сенцова, а позднее, в старших классах, — известного актера и режиссера Юрия Сергеевича Юрского, отца Сергея Юрского. Репертуар был разнообразный — от серьезных пьес до маленьких эстрадных шуток.

Здесь родился набросок будущего эстрадного номера — стихотворение «Узник» Пушкина как бы в исполнении артиста балета. Почему именно «Узник»? Можно только предполагать, что это произведение входило в школьную программу и мальчик, имевший недюжинные способности к передразниванию, готовый ко всякого рода шуткам, легко сымпровизировал комическую пародийную сценку.

Райкин становится признанным лидером школьного драмкружка, «гастролирующего» по другим школам. Репертуар его разнообразен: он читает рассказы М. М. Зощенко, в спектакле «На дне» играет драматическую роль Актера, показывает пантомимы. Среди его партнеров была упомянутая выше преподавательница математики, дочь директора школы и страстная любительница театра Елена Викторовна Трояновская.

Наряду с серьезным репертуаром заметное место занимают эстрадные номера. Райкин следит за новыми фельетонами Н. П. Смирнова-Сокольского и на их основе создает свои варианты на темы школьного быта. Стоило появиться джазу Леонида Утесова, как в школе организовали свой «джаз-голл» (вокальный джазовый ансамбль). Мальчиков подбирали по голосам. Голосовая имитация восполняла отсутствие инструментов. Судить трудно, как это получалось, но зрителям нравилось.

Вскоре Аркадию стало недостаточно школьного драмкружка. Он охотно согласился на предложение участвовать в театральном коллективе Дома работников просвещения, обитавшем в сказочном по великолепию дворце Юсуповых на Мойке. Анфилада белоснежных комнат вела в небольшой уютный зал с ложами и балконом, с глубокой и высокой сценой — первой настоящей сценой артиста Райкина.

На эту сцену была перенесена школьная постановка повести Д. Григоровича «Гуттаперчевый мальчик», в которой участвовали и преподаватели, и ученики. Райкину досталась эпизодическая роль, но, несмотря на это, играть ему было интересно.

Юный любитель уже приобрел некоторую известность. Время от времени его приглашали заменить заболевшего артиста в передвижном театре «Станок», в репертуар которого входили небольшие эстрадные номера — комические, сатирические, посвященные современному быту. Театр выступал на разных площадках, в том числе на маленькой сцене Дома печати, где собирались представители художественной интеллигенции.

К этому времени значительно расширился круг театральных впечатлений юноши и его художественных пристрастий. И хотя его по-прежнему интересовало всё, что шло на сцене, он уже не просто смотрел тот или иной спектакль, а научился сравнивать.

Он замечал, как один театр находится на подъеме, другой, наоборот, словно истощив свои возможности, теряет кураж, бледнеет, приходит в упадок. Так происходило то с одним театром, то с другим. Процесс смены поколений, накладывающий печать на облик театра, может быть, на первый взгляд и не очень заметный, не ускользал от его внимательного взгляда. Он радовался, отмечая рост театра, или огорчался, когда видел нечто неладное. Это была пора, когда о театре много дискутировали. Юный Райкин старался быть в курсе этих споров, сопоставлял различные точки зрения, сверял их со своими впечатлениями, размышлял. Так, увлекаясь Большим драматическим театром с его знаменитыми актерами Н. Ф. Монаховым (блестящим исполнителем роли Труффальдино и Егора Булычова), А. Н. Лаврентьевым, В. Я. Софроновым, О. Г. Казико, А. О. Итиным, на сцене которого юноша впервые увидел «Заговор чувств» Юрия Олеши, он заметил, как театр начал увядать, и сильно переживал по этому поводу.

Одним из самых любимых актеров Райкина был Илларион Певцов. Спектакль «Павел I» по пьесе Дмитрия Мережковского (1927) прошел в Александринке всего десять раз, но, кажется, все десять раз в зрительном зале был Райкин. С потрясающей душевной силой Певцов обнажал трагическое одиночество Павла. Юный зритель вместе с актером проживал роль, отмечал, что спектакли проходят по-разному. И хотя Певцов обладал исключительной техникой, позволявшей ему всегда оставаться на высоте мастерства, отдельные спектакли особенно поражали чудом актерского перевоплощения и самоотдачи и зрительный зал взрывался долгими благодарными овациями.

Событием для Райкина стал приезд в Ленинград Второго Московского Художественного театра. Он посмотрел «Потоп» с Михаилом Чеховым. В те годы он не отдавал предпочтения какому-то одному театру: Аркадий очень любил оперетту, нравился ему и Театр комедии, где блистали Елена Грановская с мужем Степаном Надеждиным — его восхищало их умение общаться со зрительным залом.

К театральному самообразованию постепенно стало добавляться и музыкальное. Один из братьев матери был пианистом, родственники со стороны отца также любили и хорошо знали музыку. Вероятно, Райкин унаследовал музыкальность, слух, чувство ритма. Он рано приобщился к филармонии, бегал на концерты знаменитых гастролеров, стал непременным посетителем «понедельников» Мариинского театра. (Это был выходной день труппы, когда на сцене Мариинки шли гала-спектакли с участием лучших артистов разных театров. В

«Прекрасной Елене», например, заглавную роль исполняла актриса Александринского театра Е. И. Тиме, а роль Менелая — Л. О. Утесов.)

Еще одним серьезным увлечением юного Райкина было занятие рисованием. В школе он увлеченно расписывал стенгазеты, не раз получавшие призы на конкурсах. Рано начал интересоваться живописью, особенно полюбил портретную живопись. Посещения музеев, выставок позволяли выработать собственный художественный вкус, собственные оценки. Так, ему нравились портреты кисти Федора Рокотова, но оставляли равнодушным работы Карла Брюллова. Пристально вглядывался он в жанровые картины Павла Федотова. Повседневная жизнь, бытовые сценки, запечатленные художником, были одним из источников, впоследствии питавших его творчество. Очень любил он прекрасный, неповторимый портрет Анны Ахматовой, написанный Натаном Альтманом. Но особое впечатление произвела на него выставка школы Павла Филонова, состоявшаяся в Доме печати в 1929 году. (В «Воспоминаниях» Аркадия Исааковича Филонову посвящена отдельная глава.)

Добрую память сохранил он о замечательном учителе 23-й школы Владиславе Матвеевиче Измайловиче, преподававшем рисование. Не ограничиваясь своими прямыми обязанностями, педагог учил своих подопечных разбираться в истории живописи и ее новейших течениях. Враг холодного академизма, в своих оценках избегавший выражений «мне нравится» или «мне не нравится», он стремился к точности, избегал «вкусовщины». Учитель хвалил акварели Райкина, советовал ему серьезно заняться живописью и поступать в Академию художеств. Выпускник школы «с химическим уклоном» в какой-то момент оказался перед необходимостью выбора и пришел за советом к учителю, ревниво наблюдавшему за театральными увлечениями ученика. Но Измайлович не стал навязывать своего мнения, а сказал, что решать нужно самому, добавив известную поговорку: «За двумя зайцами погонишься — ни одного не поймаешь».

Будучи цельной натурой, Райкин считал, что в искусстве можно серьезно заниматься только чем-то одним. Выбрав театр, оказавшийся наиболее сильной и стойкой из его привязанностей, Райкин, говоря словами поэта, «знал одной лишь думы власть», хотя и сохранил любовь к живописи на всю жизнь.

Итак, театр, музыка, изобразительное искусство формировали художественную натуру Райкина. В этом перечне, как видим, нет кинематографа. Ленты Якова Протазанова, зарубежные картины с Мэри Пикфорд, Дугласом Фэрбенксом, Бестером Китоном и другие «боевики», а также короткометражки

раннего Чаплина, которые в 1920-х годах появились на советском экране, как бы прошли мимо юноши, остались в стороне от его интересов.

Даже далеко не полный рассказ об увлечениях Аркадия Райкина показывает, что ученик школы с физико-химическим уклоном к выпускному классу не только располагал богатыми и разнообразными художественными впечатлениями, но и имел небольшой собственный актерский опыт. Выбор пути был сделан. Но испытаний предстояло еще немало.

Глава вторая НА МОХОВОЙ

За всё приходится платить

По существовавшим тогда правилам для поступления в институт требовался год рабочего стажа. Судя по автобиографии, сохранившейся в личном деле А. И. Райкина в Министерстве культуры, он в 1928/29 году служил актером в Ленинградском передвижном театре под руководством И. С. Щербакова, в 1929/30-м работал химиком-лаборантом на Охтинском химическом заводе, а в 1931—1935 годах учился в Ленинградском институте сценических искусств[3].

Родители, казалось бы, уже подготовленные к выбору сына, все-таки не могли примириться с будущей актерской профессией, тем более что именно в связи с театром на семью обрушилась беда. Райкин никогда не рассказывал об этой мрачной истории и, по-видимому, старался ее не вспоминать.

Работая над книгой и педантично подсчитывая годы, я обнаружила, что куда-то пропал один год. О театре И. С. Щербакова в «Воспоминаниях» Райкина упоминается лишь бегло: не рассказывается ни о репертуаре театра, ни о составе труппы, ни о степени участия самого мемуариста. Этот театр, в отличие от других, не оставил у него ни глубоких впечатлений, ни воспоминаний. Расспросить о нем Аркадия Исааковича я не успела, но, по-видимому, работал он в нем мало. Е. А. Райкина на мой вопрос ответила, что, кажется, он около года находился под арестом.

По домашней версии, юноша, чтобы посещать спектакли, раздобыл где-то бланки контрамарок и заполнял их по своему усмотрению не только для себя, но и для заводских товарищей. Ему хотелось порадовать их, приобщить к искусству. Но бдительность уже тогда была на высоте, и вскоре кто-то донес. За любовь к театру Райкину пришлось поплатиться чуть ли не годом пребывания в «Крестах». Другая версия, запечатленная со слов самого Аркадия Исааковича и поэтому более достоверная, рассказана в записной книжке известного циркового и эстрадного артиста (впоследствии режиссера) Рудольфа Евгеньевича Славского. Весной 1938 года он с женой и Райкин, тоже с молодой женой (тогда еще она работала под девичьей фамилией Иоффе), гастролировали с большим коллективом артистов на юге России. Мужчины, почти ровесники, подружились и, стоя у окна вагона, вели беседы об искусстве, о литературе, о жизни, тщательно избегая вопросов политики. В харьковской гостинице их номера тоже оказались рядом. И вот тут Райкин их удивил, научив перестукиваться через стенку целыми фразами. На вопрос,

откуда такое знание тюремной азбуки, он сначала отшучивался, но потом рассказал. В рубежном для страны 1928 году, приехав в Москву, он конечно же ходил по театрам. (В наших беседах он как-то упомянул, что, окончив школу, поехал в Москву, чтобы познакомиться с театральной жизнью столицы.) Однажды он проник — а к тому времени он уже хорошо изучил разные способы «прониканий» — то ли на партийную конференцию, то ли на съезд, привлеченный заключительным концертом, конечно, с лучшими артистами и номерами, но никак не ожидал, что билет (точнее, мандат) будут спрашивать не только на входе, но и на выходе. Его арестовали. Бутырская тюрьма, допросы... Доставалось и от сокамерников, считавших его, не похожего на других арестантов, «подсадкой». Этапом отправили под Рыбинск. Спустя какое-то время по его кассационному прошению пришло полное освобождение. Первый раз в жизни он хорошо выпил, только тогда арестанты поняли, что с ними не «легавый». Рано утром с больной головой с похмелья, без теплой одежды и без денег добирался он до вокзала. Но это уже другая история, чем-то напоминающая путешествие после посещения лесопилки. Испытания, закалившие юношу, принесли первую седину. Но намерения его не изменились. Отработав год на химическом заводе, он подал заявление в Институт сценических искусств. Отец негодовал, считая, что сын губит себя, позорит семью. Он должен стать врачом, юристом, наконец, лесным бракером, иметь любую уважаемую специальность. Домашняя обстановка становилась невыносимой, и юноша со свойственной ему решительностью, как только появилась возможность, покинул семью. Сложив свои вещи в небольшой чемоданчик, он переехал в общежитие. А чемоданчик какое-то время служил ему подушкой.

Отец примирился с профессией сына значительно позднее, когда убедился, что она обеспечивает и заработок, и твердое положение. Аркадий Райкин получил не только известность и звание лауреата Первого Всесоюзного конкурса артистов эстрады, но и большую комнату в коммунальной квартире. В те предвоенные годы это было самым весомым свидетельством успеха!

Владимир Соловьев

«На Моховой» — так попросту называли это учебное заведение студенты — жизнь складывалась не сразу. На актерском факультете, куда поступал Райкин, открылось новое экспериментальное отделение кино. Опоздав с подачей документов на театральное отделение, Райкин поступил учиться на киноартиста. Одни верят в судьбу, другие — в случай... Так или иначе, альянс с кино не удался. По большому счету не удавался он и в дальнейшем. «С кинематографом мне всю жизнь не везло», — пишет Аркадий Исаакович в «Воспоминаниях». Руководители курса, тогда молодые, но уже известные режиссеры Григорий Козинцев и Леонид Трауберг, занятые на съемках картины, задерживались с началом занятий. Прошла неделя, другая, третья... Какие-то дисциплины уже преподавались, но нетерпеливый студент, жаждущий как можно скорее начать настоящую работу, с завистью следил за занятиями на театральном отделении. Выяснив, что благодаря отсеву там освободились места, он обратился к ректору с просьбой о переводе. Но в переводе ему отказали, предложив подать заявление об отчислении с отделения кино и снова сдавать вступительные экзамены. Опять экзамены! Вероятно, кто-нибудь другой задумался бы, оказавшись в подобной ситуации. Но Райкин колебался недолго. Впрочем, на случай провала одновременно подал заявление в театральную школу при Ленинградском театре рабочей молодежи (ЛенТРАМе).

Экзамен, на котором он читал отрывок из «Мертвых душ» Гоголя, басни Эзопа и Маршака, был выдержан. Его принимал руководитель курса Владимир Николаевич Соловьев, личность незаурядная — известный режиссер, литератор, прекрасный педагог. Человек огромного благородства и душевной скромности, он ушел из жизни рано, в 54 года, не имея ни званий, ни наград. В театроведческой литературе личность Соловьева также не получила достойного освещения, обычно его имя упоминается только в связи с Мейерхольдом, как бы в его отраженном свете. В то же время место Владимира Николаевича в истории отечественного театра весьма значительно — не только как режиссера-постановщика, но и как педагога. Большую роль сыграл он и в жизни Райкина. Это был тот вдумчивый, умный педагог, о котором начинающий артист может только мечтать.

В ту пору Владимиру Николаевичу было сорок с небольшим. Студентам он, конечно, казался стариком. Старила его и внешность — серый цвет бороды и усов, сутуловатость,

небрежность в одежде, рассеянность. Он многое успел. Смолоду участвовал в ряде интереснейших театральных начинаний, писал пьесы и сам их ставил. Был великолепным знатоком истории театра, особенно пристально изучал опыт итальянского народного театра — комедии дель арте, владел несколькими иностранными языками, обладал редкой театральной библиотекой. В течение нескольких лет (1913—1916) Соловьев являлся ближайшим сотрудником В. Э. Мейерхольда в его Студии на Бородинской. По сценарию Соловьева (по мотивам комедии дель арте) группа любителей под руководством Мейерхольда показала экспериментальный спектакль «Арлекин — ходатай свадеб».

В 1920-х годах он в качестве критика откликается на важнейшие постановки Мейерхольда. В 1932 году, когда к столетию Александринского театра возобновлялась дореволюционная постановка «Дон Жуана» Мольера, Мейерхольд поручил Соловьеву, теперь уже штатному режиссеру этого театра, проводить репетиции, которые, конечно, посещались его студентами.

В первые послереволюционные годы В. Н. Соловьев — один из постановщиков массовых зрелищ на петроградских улицах и площадях. К этому же времени относится его статья в журнале «Жизнь искусства», представляющая интерес для нашей темы: «Если вообще в искусстве понятия «высокое» и «низкое», «великое» и «малое» отличаются туманной расплывчатостью, то в театре это различие страдает еще большей неопределенностью. Однако следует сознаться, что на всем протяжении истории театра малое искусство... искусство странствующих комедиантов, почти что всегда находилось под подозрением, вызывая яростные нападки со стороны самых различных групп. Это тем более несправедливо, что малое искусство не раз спасало театр, выводя его из тупика своей действенной театральностью и напоминанием об утраченных традициях».

Соловьев темпераментно отстаивал значение «малого» искусства в начале 1920-х годов, когда оно, казалось, вышло на передовые рубежи как искусство открыто агитационное и понятное широким массам. Противники у него были и тогда. Однако ко времени поступления Райкина в институт, то есть к 1930-м, положение «малых форм» оказалось еще более сложным. Многим театральным деятелям и критикам казалось, что только «большое», психологически насыщенное искусство способно решить главную задачу — создать правдивый образ современника. Функция «малых форм» определялась лишь как чисто развлекательная, прикладная. В печати Владимир

Николаевич по этому вопросу, кажется, больше не выступал. Но он относился к числу людей, не меняющих своих убеждений. Перемена вкусов, пристрастий, наконец, мода не оказывали на него сколько-нибудь существенного влияния. Его убежденность в высоком назначении «малого» искусства — не сыграла ли она роль в судьбе его ученика? Как знать...

Писатель Юрий Алянский, вспоминая Соловьева, сравнивает его с Дон Кихотом: «Странный, странный человек! Странности его поражали, хоть и казались, как многое, что он делал, обаятельными. Его остроты так незаметно переходили в серьезную речь и вдруг снова превращались в шутку, что эти переходы замечались не сразу. Много и резко жестикулировал, не всегда по необходимости. Был очень рассеян. Обняв собеседника, обычно оказывавшегося значительно ниже его ростом, за шею, мог долго прохаживаться с ним, давно забыв о нем и погрузившись в свои мысли. Говорил на первый взгляд сумбурно — не произносил речь, а высказывал свои, тут же рождающиеся мысли. При этом часто, по нескольку раз в каждой фразе, вставлял словечко «понимаете», давая богатую пищу ученикам и острякам для многочисленных острот и подражаний. Но по-настоящему подражать Соловьеву и пародировать его удавалось только одному его ученику — Аркадию Райкину».

В процессе практических занятий, вспоминал Аркадий Исаакович, Соловьев умудрялся дать сведения по истории театра: и об актерах елизаветинской эпохи, и о традиционных видах японского драматического искусства, и о яванских масках, и о многом другом, что усиливало интерес студентов к теоретическим занятиям. В нем на редкость органично сочетались историк театра, режиссер и педагог. Педагогический дар помогал ему по-особому образно разговаривать с учениками. «Вчера у тебя было шампанское, а сегодня — ситро», — и ученик сразу же понимал, что лишь повторил вчерашний рисунок, не согрев его душевным теплом. В течение нескольких лет Аркадий Райкин регулярно бывал дома у своего учителя, пользовался его уникальной библиотекой, показывал новые работы.

Соловьев не уставал повторять: «Никогда не делайте, как вчера, играйте, как играется сегодня». Он учил, что каждый человек — олицетворение природы, сама природа. Если плохо на улице, мерзко на душе, то нельзя себя насиловать, нельзя нажимать. Публику можно завоевывать только искренностью, органичностью, а они идут от верного сценического самочувствия, которого должен уметь добиваться артист.

Можно считать, что встреча учителя и ученика была счастливой для обоих. Давняя любовь Соловьева к комедии дель

арте, эстраде, импровизации, трюку пала на благодатную почву. Что касается студента Райкина, то он как губка впитывал всё, что давал ему учитель. Соловьев обладал замечательными педагогическими качествами — умел внушить начинающим веру в свои силы, одаривал душевной теплотой и доброжелательностью. Несмотря на рассеянность, он был предельно внимателен к ученикам; закладывая основы школы, незаметно направлял и формировал индивидуальность. Для Аркадия Исааковича он был не просто педагогом, а дорогим, близким, очень любимым человеком.

В институте началось увлечение Райкина пантомимой. Она была нужна для эксцентрических номеров. Специального курса по этому предмету не было, приходилось работать самостоятельно, придумывая различные трюки, из которых строился номер. Биомеханику с элементами пантомимы преподавала Ирина Всеволодовна Мейерхольд, старшая дочь знаменитого режиссера. Пристальное внимание пластическому рисунку уделял и Владимир Николаевич. Одна из его учениц, впоследствии известная актриса Е. В. Юнгер вспоминала: «Он учил нас располагать свое тело в сценическом пространстве. Он задавал нам тематические этюды — как тот или иной персонаж должен двигаться в тех или иных предлагаемых обстоятельствах» .

Выполняя задание Соловьева, Райкин на первом курсе подготовил этюд с воображаемой кошкой. Он брал ее на руки, играл с ней. Она влезала на плечо, ласкалась, терлась о его щеку. Этюд понравился Соловьеву, и первокурсник Райкин выступил с этим номером в Доме искусств на вечере, где показывались студенческие работы.

Соловьев не просто отметил пластическую выразительность студента, но скоро нашел возможность использовать ее в своем спектакле. На втором курсе Аркадий Райкин неожиданно получил роль в опере-буфф Джованни Перголези «Служанка-госпожа», которую Владимир Николаевич ставил на небольшой сцене старинного Эрмитажного театра постройки Джакомо Кваренги. Камерная опера XVIII века отлично вписывалась в обстановку зала, украшенного статуями Аполлона и девяти муз, медальонами с горельефами драматургов Мольера, Расина, Вольтера, Метастазио, Сумарокова, композиторов Иомелли и Буранелло. В спектакле, рассчитанном на трех артистов — две вокальные партии и одна мимическая, — роль глухонемого слуги Веспоне, целиком построенную на пантомиме, исполнял Райкин. Спектакль имел успех и шел в течение трех сезонов. Студент-второкурсник играл глухонемого с удовольствием, но относился к этой работе как к чрезвычайно любопытному эксперименту, тем

более что был дублером уже известного, опытного и любимого ленинградцами К. Э. Гибшмана. Режиссер настоятельно просил его не смотреть, как исполняет роль Веспоне Гибшман, чтобы исключить возможность невольного подражания. Для начинающего актера это был своего рода публичный экзамен по сценическому движению, буффонаде и пантомиме, требовавшим особого ощущения сценического пространства, внутренней музыкальности, ритмичности. Кое-что из находок для этого персонажа пригодится в дипломной работе над ролью Маскариля — плутоватого слуги в мольеровских «Смешных жеманницах».

Перед выбором

По-прежнему всё свободное время Райкин проводил в театрах. В Александринке, где В. Н. Соловьев стал штатным режиссером, проходила практика его учеников. Теперь Аркадий получил возможность не .только бывать на спектаклях, но и посещать репетиции. Здесь он увидел всех своих детских кумиров вблизи, за кулисами. Это оказались совсем разные люди. Одни производили неизгладимое впечатление своей сосредоточенностью, отрешенностью. Он пристально всматривался в эти прекрасные лица, пытаясь проникнуть в тайну вхождения в образ. Другие в ожидании выхода на сцену могли позволить себе различные шутки и вольности, которые он раньше даже не мог представить себе, поскольку театральную сцену всегда воспринимал как нечто очень серьезное, как святыню.

Круг театральных впечатлений Аркадия Райкина продолжал расширяться. После окончания школы попав в Москву, он прежде всего бросился во МХАТ. Первым спектаклем, который он увидел, был «Дни Турбиных», поразивший не только игрой Михаила Яншина в роли Лариосика и Николая Хмелева в образе Алексея Турбина, но и общей атмосферой. Сравнивая «Дни Турбиных» со спектаклями Александринско-го театра, где сосуществовали различные стили и актерские школы, он еще раз убедился, что в театре можно играть по-разному. Впрочем, о московских впечатлениях Аркадий Исаакович рассказывал на удивление мало. Легко предположить, что ему не хотелось вспоминать об упомянутых выше неприятностях, связанных с посещением столицы.

Но самыми сильными театральными впечатлениями остались встречи с В. Э. Мейерхольдом, в 1930-х годах неоднократно приезжавшим в Ленинград. Великий режиссер восстанавливал старые, знаменитые постановки «Дон Жуан» и «Маскарад» с Ю. М. Юрьевым к юбилею Александринского театра в 1934-м, ставил «Пиковую даму» в Малом оперном театре. Благодаря Соловьеву Райкин узнавал о времени и месте репетиций и проникал в зал.

Его поражало, что во время репетиций Мастер, кажется, ни на секунду не находился в состоянии покоя. Он расхаживал по проходу, присаживался и тут же снова вскакивал, жестикулировал, кричал, одобряя исполнителя или, чаще, отвергая найденное им. Буквально бежал на сцену, чтобы показать актерам, как надо произносить фразу, поворачиваться, улыбаться. Пластика его была необыкновенна. Райкин утверждал, что никогда не видел ничего равного по выразительности,

глубине и подлинности в актерской профессии. Ему казалось, что Всеволод Эмильевич мог сыграть в своей постановке любую роль.

Одна из встреч с Мейерхольдом чуть было не перевернула всю жизнь Аркадия Исааковича. Она произошла в 1934 году на репетиции «Горя уму» в зале Консерватории, где Государственный театр им. Мейерхольда (ГосТИМ) готовился к ленинградским гастролям. Райкин, как обычно, прятался где-то между рядами партера, стараясь раствориться в полутемном зале. Мейерхольд, как правило, не терпевший присутствия посторонних на своих репетициях, нервно ходил взад-вперед по проходу между креслами. Вдруг он заметил юношу и на несколько секунд задержал на нем свой пристальный взгляд.

Эти мгновения показались молодому человеку вечностью. Но затем Мейерхольд резко повернулся и ушел к сцене, продолжив репетицию. В перерыве Аркадия Райкина разыскал Алексей Николаевич Бендерский, исполнявший при Мейерхольде функции режиссера-администратора, и сказал, что Всеволод Эмильевич хочет с ним поговорить. Опасаясь серьезного нагоняя, «лазутчик» лишь робко спросил: «О чем?» — «Там узнаете», — ответил Бендерский.

Мейерхольд был в фойе. Когда Райкин подошел, Всеволод Эмильевич снова долго и пристально его разглядывал, не здороваясь, не спрашивая, кто он такой и что здесь делает. Только поинтересовался: «Чей вы ученик?» Получив ответ, задал еще один вопрос: «А почему у вас голос хриплый? Вы что, простужены?» — «Не простужен, просто у меня голос такой». — «Ну ладно, Бендерский вам всё скажет», — завершил разговор Мейерхольд и немедленно отвернулся.

Чуть позже Аркадия Райкина снова подозвал Бендерский и объявил, что он принят в труппу театра, будет репетировать в пьесе «Дама с камелиями». Придется переехать в Москву. С Соловьевым договорятся, чтобы диплом защищался прямо в театре. О жилье можно не беспокоиться, Всеволод Эмильевич уже распорядился — Райкину выделят место в общежитии театра. «Но он же не видел меня на сцене!» — воскликнул юноша в крайней степени изумления. Бендерский усмехнулся: «А Всеволоду Эмильевичу этого и не нужно...»

Что мог разглядеть Мейерхольд в юноше, в жалкой позе прятавшемся между кресел? Выражение глаз? Тронуло ли его искреннее восхищение, смешанное с испугом, которое было на лице Райкина?

Но так или иначе, предложение выглядело более чем лестным. Его, Райкина, выбрали, отличили, «угадали», и не кто-нибудь, а сам Всеволод Эмильевич Мейерхольд! Его ждет

столичный театр! Работа над ролью пойдет под руководством Мастера!

Взволнованный, он кинулся за советом, конечно, к Соловьеву, других авторитетов для него тогда не было. К тому же Владимир Николаевич был издавна близок к Мейерхольду и мог лучше, чем кто-либо, оценить предложение и порадоваться успеху своего ученика. Однако Соловьев не выразил энтузиазма. Он долго молчал, размышляя и взвешивая все «за» и «против», которые ему выложил ученик. «За» было только одно — работа у Мейерхольда! «Против» — надежда на студию, которую обещали создать на основе соловьевского курса; любимая девушка, с которой придется расстаться; отсутствие в Москве знакомых в актерской среде, уже имевшихся в Ленинграде; наконец, неясность будущего положения рядом с известными артистами ГосТИМа. После томительной паузы В. Н. Соловьев решительно отверг все райкинские «против» за исключением последнего — действительно, неизвестно, как сложится в знаменитом театре его судьба. Но ведь угадать будущее всегда невозможно. И всё же он посоветовал любимому ученику отказаться от лестного предложения. Он предвидел, что наступает другое время, неблагосклонное к ГосТИМу, к его великому Мастеру, считал, что следует прежде закончить институт. А главное, он высказал мысль, что Аркадия Райкина ожидает другая дорога, что работа в Театре Мейерхольда, как бы привлекательна она ни была, только затормозит самоопределение молодого артиста.

Аркадий Райкин, несмотря на воспитанную с раннего детства самостоятельность, послушался совета учителя. Соблазнительное предложение было отвергнуто.

Три поросенка и кукла-бибабошка

Между тем студенческая жизнь подходила к концу. Театральные интересы, казалось бы, захватывали Райкина целиком. И все-таки он не забывал об эстраде, выступал в концертах, а их в то время, когда радио только входило в быт, а телевидения и вовсе не существовало, проводилось очень много. Молодому человеку, жившему на скудную стипендию, ютившемуся в студенческом общежитии, подработки были очень кстати. Впрочем, необходимы они оказались и позднее, когда Аркадий уже начал работать в драматических театрах. При сложившихся обстоятельствах поддержка родителей была исключена.

В архиве Г. М. Полячека, создателя Музея эстрады в Ленинграде, сохранилась уникальная афиша одного из первых концертов Аркадия Райкина в Доме культуры города Луги под Ленинградом. Он выступал с юмористическими рассказами рядом с певцом-гастролером Б. Соколовым, виолончелистом Ленинградской филармонии Б. Шафраном, молодой балериной Н. Никитиной, артистами Государственной оперы Л. Соловьевой и Л. Лубо. Сам Аркадий Исаакович датировал эту афишу примерно 1932 годом, но мне представляется, что она была выпущена несколько позднее, поскольку имя Райкина уже пишется крупным шрифтом, следом за именем гастролера, только чуть мельче.

Концерт в Луге был, конечно, не единственным. Среди других ему запомнился вечер в зале Ленинградского лектория на Литейном проспекте. Студент Института сценических искусств Аркадий Райкин выходил на эстраду в черном концертном костюме и в гриме А. С. Пушкина. Шапка собственных густых, черных, вьющихся волос дополнялась накладными баками. «О муза пламенной сатиры, / Приди на мой призывный клич! / Не надо мне гремящей лиры. / Вручи мне Ювеналов бич!» — читал он. О глубоком смысле этого призыва он тогда, скорее всего, всерьез не задумывался. Но концертное выступление на вечере, собравшем полный зал, почему-то сохранилось в памяти артиста.

В институте с благословения Екатерины Павловны Шереметьевой, ассистентки Соловьева, заведовавшей детским отделом Ленконцерта, он подготовил несколько эстрадных номеров для детей и выступал с ними в школах и домах культуры. Детская аудитория, хотя и не самая легкая, оказалась наиболее восприимчивой к искусству начинающего, малоизвестного исполнителя. На ленинградской эстраде перед

ребятами выступали, как правило, случайные, второсортные артисты. Об этом с горечью писал М. О. Янковский в большой статье «Детские болезни детской эстрады» (Рабочий и театр. 1936. № 19): о сюсюкающих рассказчиках и беспомощных конферансье, задававших ребятам один и тот же традиционный вопрос: «Что вы больше любите: рассказы, стихи или басни?» На этом фоне номера Райкина резко выделялись оригинальностью, выдумкой, живым ощущением аудитории.

У Аркадия Исааковича навсегда сохранилось обаяние детскости. Доверчивость, свежесть восприятия, постоянная готовность увлечься, наивная вера в вымышленный, созданный в воображении мир сосуществовали с ясным пониманием цели, точным расчетом, виртуозным мастерством. Он не заигрывал с аудиторией и уж конечно не сюсюкал. В «детских» номерах, придуманных и подготовленных им самостоятельно, текста было немного. Использовались старые фокусы, пародии, имитация.

Молодой артист неожиданно появлялся на эстраде, как бы повиснув на открывающемся занавесе. Он держался за ткань рукой и цеплялся ногой, а с помощью других, скрытых от публики, конечностей балансировал на самокате. При этом он вел шутливый разговор с патефоном, отвечавшим на его вопросы; с непроницаемо серьезным видом, как подобает заправскому фокуснику, манипулировал шариками. Красный шарик то появлялся у него во рту, то исчезал, пока, наконец, Райкин не «проглатывал» его. И вот изо рта начинали один за другим появляться шарики. Стоило только открыть рот, чтобы произнести слово, как снова шарик! Райкин виновато улыбался публике, переводил дух и... опять шарик! Маленькие зрители заходились от смеха, а артист невозмутимо повторял трюк.

В Театре малых форм при ленинградском Доме печати, работавшем всего один сезон 1935/36 года, известный артист, любимец публики Константин Эдуардович Гибшман повторил один из старых, проверенных номеров театров миниатюр: бросал в зал резиновый мяч, зрители ловили его и должны были вернуть артисту. Веселая игра забавляла публику, помогала создать непринужденную атмосферу. Но в театре Дома печати, по отзывам прессы, этот и другие номера времен «Кривого зеркала»[4] успеха почему-то не имели. Выступая перед детьми, Райкин воспользовался тем же приемом. Правда, вместо мяча у него оказались три смешных надувных поросенка. Мультипликационный фильм Уолта Диснея «Три поросенка» только что прошел на экранах, его музыка звучала на танцплощадках, на домашних вечеринках. Райкин бросал своих надувных поросят в зрительный зал, дети со свойственной им

активностью включались в игру — восторгу ребячьей аудитории не было предела. -

Совсем другим по настроению, «тихим», был номер с Минькой. Он появился несколько позднее, уже после окончания института, вероятно, не без влияния Сергея Образцова, чьи номера с куклами стали украшением лучших эстрадных программ. Но сам материал был подсказан жизнью. В 1938 году, участвуя в съемках фильма «Огненные годы» киностудии «Советская Беларусь», из-за отсутствия мест в минских гостиницах он жил на частной квартире с хозяевами, большой семьей с детьми мал мала меньше, на которых родители не обращали особого внимания. Самый маленький, Минька, просыпался в семь утра, будил гостя и сразу же просил чаю. Он упорно добивался своего, повторяя: «Хотю тяй!», «Хотю хлеб, песок!» Потом, указывая на свои штанишки, требовал: «Отшпили!» Затем следовало: «Зашпили!» Еще через несколько минут: «Хотю плюску!»

Возвращаясь домой вечером после съемок, превозмогая усталость, артист встречал в дверях Миньку. Малыш словно поджидал его, чтобы завести свою песню «Хотю тяй!», настойчиво требовал внимания гостя, и никакие увещевания не помогали.

Жизненный эпизод стал основой эстрадного номера. Райкин выходил на сцену, вынимал из кармана смешную бибабошку (перчаточную куклу, надеваемую на руку) по имени Минька и начинал с ней разговаривать. «Отшпили! А то...» — требовал и угрожал Минька. Райкин убеждал его заснуть, пел песенку. Когда он засыпал, артист на цыпочках уходил за кулисы и по дороге шепотом объявлял следующий номер программы.

В своих рассказах Аркадий Исаакович с доброй и немного грустной улыбкой возвращался в те отдаленные на половину столетия времена. «Минька — ранняя молодость, я начал показывать его во Дворце пионеров для детей. Тогда же были придуманы и другие «ребячьи» номера, основанные на игре». Он закручивал большой игрушечный волчок: «Вот, поиграйте, пожалуйста». Ставил пластинку, пускал патефон и начинал с ним диалог: «Ну что? Я уже заканчиваю, давай разговаривай! Иди давай!»

«Выходите за меня замуж»

В 1935 году на последнем курсе института произошло важное событие в личной жизни Райкина — он женился, раз и навсегда. История его женитьбы довольно романтична.

Еще мальчиком, участвуя в самодеятельности, он был приглашен выступать в соседней школе № 41. С каким номером он вышел на сцену, давно забылось, но почему-то хорошо запомнилась девочка в красном берете. На месте обычного короткого хвостика в центре в нем было проделано отверстие и сквозь него пропущена прядь иссиня-черных волос. Это выглядело оригинально и осталось в памяти. Через несколько месяцев он встретил юную зрительницу на улице, узнал и вдруг увидел ее живые, выразительные глаза, Она была очень хороша собой, мимо такой девушки не пройдешь... Тем не менее он не остановился, постеснявшись заговорить с незнакомкой на улице. Прошло несколько лет, Аркадий Райкин стал студентом театрального института. Однажды на последнем курсе, придя в студенческую столовую и встав в очередь, он обернулся и увидел, что за ним стоит та самая девушка. Она заговорила первая, и этот разговор ему запомнился дословно. «Вы здесь учитесь? Как это прекрасно! — Да, учусь... — А что вы делаете сегодня вечером? — Ничего... — Пойдемте в кино?» Когда зрители вошли в зал кинотеатра, заняли свои места и погас свет, он тут же сказал ей: «Выходите за меня замуж...» Она почему-то нисколько не удивилась и коротко ответила: «Я подумаю». Через несколько дней дала согласие. Впрочем, иначе быть не могло — настолько сильным было обаяние Райкина, тот излучаемый им магнетизм, противостоять которому оказывалось трудно. С его стороны выбор был безошибочным. Хорошая актриса, обаятельная, добрая, красивая женщина, она всю жизнь оставалась не только женой, но и ближайшим другом, умным помощником, верным советчиком.

Руфь Марковну Иоффе все называли Ромой. Это необычное имя имеет свою историю. Ее родители хотели мальчика, которому решили дать имя Роман, а когда родилась девочка, стали звать ее Рома. Она была двоюродной племянницей выдающегося физика, создателя научной школы Абрама Федоровича Иоффе. В первые годы сценической деятельности Рому Марковну часто спрашивали, какое отношение имеет она к знаменитому ученому. Однажды оказавшаяся рядом Рина Васильевна Зеленая предложила: «Пусть Рома и на афише будет Рома». В результате ее домашнее имя стало фамилией, артистическим псевдонимом.

Но всё это происходило много позднее. А пока у молодых

людей возникли серьезные, даже, казалось, непреодолимые препятствия. Семья Ромы была решительно против такого скороспелого и казавшегося ненадежным брака. Ее мачеха, женщина суровая, прагматичная, обладавшая железным характером, в бытовых делах полностью подчиняла себе мужа, Марка Львовича, замечательного врача. Юноша в надежде познакомиться и объясниться с родителями любимой девушки проделал путешествие в Лугу (два часа поездом и около часа лошадьми), где они жили летом. По дороге, думая о предстоящей встрече, он репетировал пронзительные монологи, которые должны были тронуть родительские сердца. Но его даже не впустили в дом. Ни о каком объяснении нечего было и думать. Рыдающей Роме разрешили выйти на минуту, чтобы попрощаться с ним навсегда. Осенью, когда семья вернулась в город и начались занятия в институте, молодые люди конечно же возобновили конспиративные встречи. Но через какое-то время Аркадию Райкину все-таки разрешили бывать в семье Иоффе, хотя выдерживать томительные семейные обеды ему оказалось нелегко. В то время он, уже вполне самостоятельный, без пяти минут профессиональный артист, познавший успех на эстраде, вынужден был терпеть то, что родители Ромы обращались с ним так же, как со своими детьми. Их в семье было шестеро — трое, включая Рому, от первого брака Марка Львовича, и трое маленьких. Только после премьеры дипломного спектакля «Смешные жеманницы», на которой присутствовали отец и мачеха Ромы, «крепость сдалась» — молодые люди получили родительское благословение. Забрав свой нехитрый скарб из общежития на Моховой, Аркадий Райкин переехал в квартиру Ромы (Мойка, дом 25), где им выделили маленькую комнату. В эпоху примусов и керогазов он оказался главой семьи, вынужденным думать не только о высоком искусстве, но и о необходимости зарабатывать, о бытовых мелочах.

Переезды на этом не закончились. После рождения в 1938 году дочери Катеньки счастливый отец надеялся, что теща перестанет его воспитывать. Однако нотации продолжались. И после очередного замечания, схватив маленькую дочь, он уехал к родителям на Троицкую. Волнения, что они могут не принять блудного сына, оказались напрасными. Родители с радостью встретили сына и особенно крошечную Катю, сразу ставшую их любимицей. Вслед за ними примчалась и Рома. Но жили у родителей Аркадия недолго — вскоре получили большую комнату в коммунальной квартире на пятом этаже большого дома на Греческом проспекте. По тем временам это было счастье!

За пробежавшие с той поры полвека пережито много. Война,

болезни, радости, невзгоды, бесконечная, подчас изнуряющая работа. Выросли талантливые дети, продолжившие артистическую династию Райкиных. Во всех трудностях Рома оставалась мужественным человеком, надежным и умным другом. С первых спектаклей Ленинградского театра миниатюр она стала не только постоянной партнершей Райкина на сцене, но и тонкой, доброжелательной его помощницей, «добрым гением» театра. Но в описываемое время о собственном театре они даже не помышляли. Рома Иоффе была еще студенткой, Аркадий Райкин оканчивал институт. Их будущее замыкалось на драматическом театре. В 1940 году Рома, тоже завершившая обучение, получит направление в архангельский Театр юного зрителя, где проработает один сезон, проявив себя характерной комедийной артисткой.

Выпускные спектакли

На последнем курсе начались самостоятельные работы студентов. Аркадий Райкин играл в спектакле «Смешные жеманницы». В пьесе Мольера высмеиваются пустые и манерные дамы, кичащиеся своей образованностью и вздыхающие по знаменитостям. На деле их легко одурачивают ловкие слуги, которые по приказу господ прикидываются учеными. Райкин играл одного из этих слуг — Маскариля.

Свою роль он превратил в череду забавных пародий. Вместо неких выдуманных абстрактных «ученых» Райкин дал легкие зарисовки, шаржи на своих профессоров — музыковеда Л. А. Энтелиса, В. Н. Соловьева и др. При каждом новом перевоплощении его Маскариль приобретал легко узнаваемые черты: знакомую манеру говорить, характерную мимику и пластику. Молодое озорство студента было столь талантливо, что те, кого он пародировал, не обижались. Возможно, в это время юный артист уже старался сближать классику с современностью, вырабатывал — пусть неосознанно — прием, к которому впоследствии не раз обращался.

Дипломной работой студентов соловьевского курса стала пьеса Карло Гольдони «Рыбаки». По отзыву критика, спектакль привлекал «ярким ощущением и воспроизведением жанровых особенностей автора, стиля изображаемой им эпохи». Эти качества всегда отличали режиссуру В. Н. Соловьева. В двенадцатом номере журнала «Рабочий и театр» за 1935 год можно найти фотографию Райкина и его приятеля Леонида Головко в ролях Тофоло и Фортунато. Из-под светлого платка, повязанного на голове Райкина, выбивается густой черный чуб. Хитрые, смеющиеся глаза, лукавая, обаятельная улыбка. Критика доброжелательно встретила дипломные спектакли. «Райкин показал себя незаурядным актером острого шаржа, гротеска, освоившим жанровые особенности комедийного спектакля, — хвалил критик Анатолий Жевержеев. — Молодой, веселый рыбак, экспансивный, влюбленный, горячий, простоватый, в истолковании Райкина приобретает черты характерного простака с лукавыми, но добрыми глазами, с чудаковатой внешностью, разрешенной, как и все образы спектакля, с острой характерностью».

Критик называет имена и других выпускников. По-разному сложились их судьбы. Леонид Головко, впоследствии заслуженный артист РСФСР, преподавал в Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии.

Другой, Петр Ветров, получил звание народного артиста Украинской ССР, стал режиссером, был женат на актрисе Евгении Семеновой.

Весной 1935 года состоялся выпуск из института. Как и предполагал В. Н. Соловьев, создать театр-студию не разрешили, но по распределению большую часть курса направили в ЛенТРАМ и даже включили в афишу дипломные спектакли «Смешные жеманницы» и «Рыбаки». ТРАМ, вскоре переименованный в Театр имени Ленинского комсомола, был первым театром, где началась профессиональная служба Аркадия Райкина. В нем через шесть лет поставил свой последний спектакль, «Сирано де Бержерак», его учитель Владимир Николаевич Соловьев.

Молодой артист прошел у него школу сценического мастерства, узнал ряд простых и важных истин, переиграл множество этюдов. Учитель уже угадывал неординарную индивидуальность ученика, его редкую одаренность, предрекал ему особую дорогу, которую, однако, предстояло искать самому.

Но не менее существенным было и другое, скрытое от глаз: через Соловьева Райкин воспринял богатую культуру начала XX века с ее интересом к народному театру, балагану, комедии дель арте, тягой к иронии и пересмешничеству, прикрывающим сердечную боль, к комическому, неожиданно обнаруживающему трагический лик.

Могучим воспитателем Райкина был живой театр. Острая восприимчивость в соединении с рано проявившимся умением анализировать, сравнивать закладывала глубокий и крепкий фундамент театрального образования юноши. Интересно, что, вспоминая спектакли полувековой давности, восстанавливая наиболее сильные театральные впечатления, Аркадий Исаакович называл артистов и только артистов. И даже Мейерхольд запомнился ему прежде всего как гениальный актер, способный на глазах перевоплощаться в самых разных персонажей.

Тайна артиста, не поддающаяся никаким точным формулам, ускользающая от глаз наблюдателя, — эта тайна завораживала и влекла молодого Райкина; еще юношей он внимательно вглядывался, стоя за кулисами Александринского театра, в лица любимых артистов, готовившихся выйти на сцену.

В студенческие годы Аркадий Райкин, конечно, уже хорошо понимал, что существуют разные школы, разные сценические системы, режиссерские направления. И все-таки театр для него всегда оставался тем священным местом, где творит его величество Актер.

Глава третья ОТ ТЕАТРА К ЭСТРАДЕ

Воробушкин и другие

Ленинградский театр рабочей молодежи, куда в 1935 году в группе выпускников поступил Аркадий Райкин, переживал трудные времена. И хотя рассказ о театре уведет читателя несколько в сторону от нашего героя, но без него останется неясной театральная ситуация, в которой оказался молодой актер. Он уже не был начинающим, участвовал в спектаклях и на профессиональной (в Эрмитажном театре), и на любительской сценах, превосходно знал театральную жизнь Ленинграда и уверенно в ней разбирался. Реорганизация, болезненно проходившая тогда в ТРАМе, не могла остаться незамеченной и не повлиять на молодого актера.

ЛенТРАМ, победоносно начинавший свой путь в 1925 году, казался прообразом театра будущего. Он сразу же привлек внимание широкой публики, прежде всего молодежной, к которой и были обращены его спектакли. О театре много писали и спорили, в том числе самые крупные и авторитетные критики и историки театра. По его образцу театры рабочей молодежи открывались по всей стране, в том числе и в столице. К 1932 году общее число подобных театров достигло трехсот.

Созданный на основе рабочей театральной студии при Доме коммунистического воспитания им. Глерона, ЛенТРАМ под руководством режиссера М. В. Соколовского некоторое время оставался театром полупрофессиональным. Артисты продолжали работать на производстве — связь искусства с жизнью была вполне в духе времени. Многие театральные деятели ожидали, что именно самодеятельный рабочий театр принесет профессиональной сцене желанное обновление. Задачи театра рабочей молодежи были четко определены: организуя вечерний и праздничный досуг, он должен был «дать за минимальную плату ряд интересных спектаклей, отвечающих на политические и бытовые запросы молодежи». И уже первый спектакль — комсомольская комедия с песнями и танцами «Сашка Чумовой» по пьесе «своего» драматурга А. Н. Горбенко — напрямую отвечал поставленной задаче. Развлекательный по форме, он вбирал в себя живой материал бурных молодежных дискуссий о моральном облике и образе жизни современного молодого человека. «Безликая когорта» И. Скоринко, «Зови фабком!» С. Ершова и И. Коровкина, «Плавятся дни» Н. Львова — сами названия спектаклей дают представление о тематике, густо насыщенной современным бытом. В сезоне 1927/28 года театр получил помещение, рабочие парни и девушки стали

профессиональными актерами.

Формируя репертуар, ТРАМ вместе с авторами создавал свою драматургию. В спектаклях было много песен, плясок, спортивных игр, физкультурных упражнений — словом, всего, что должно было отражать современный молодежный быт. В музыке использовались комсомольские песни, популярные мелодии. Кроме «своих» композиторов Н. Дворикова и В. Дешевова (оперетта «Дружная горка» и др.), для театра писали Д. Шостакович («Правь, Британия!»), И. Дзержинский («Зеленый цех», «Боевым курсом»).

Став профессионалами, трамовцы сохраняли тесную связь с рабочей средой. Спектакли носили открыто дискуссионный, наступательный характер. Это были типичные для тех лет шумные молодежные собрания и митинги, только сценически оформленные. Они подкупали своей достоверностью, искренностью, эмоциональностью. Актеры обращались непосредственно к аудитории, вовлекали ее в действие. Показывая свое недвусмысленное отношение к изображаемым персонажам, они стремились завоевать зрителей, сделать их союзниками.

Режиссеры, выросшие в театрах рабочей молодежи, — М. В. Соколовский, Ф. Е. Шишигин, Р. Р. Суслович, И. А. Савченко и др. — проявляли находчивость в поисках новых приемов, обогативших практику советского театра. Они создавали синтетические музыкальные представления, по-эстрадному броские и доходчивые. Самыми спорными оставались вопросы актерского исполнения, по этому поводу высказывались диаметрально противоположные точки зрения. Однако к началу 1930-х годов ориентация на психологическое искусство Художественного театра становится всё более настойчивой. ТРАМ упрекают в облегченности, прямолинейности, в игнорировании классической драматургии. Откровенная публицистика должна была уступить место психологической разработке характеров персонажей, что требовало от ТРАМа коренных перемен. Театр впервые обратился к классике, но осуществленная М. Соколовским постановка фонвизинского «Недоросля» (апрель 1933 года) была признана неудачной. Вынужденный отказаться от привычной «своей» драматургии, от наработанных приемов «коллективности» творчества, театр в течение почти полутора лет не выпустил ни одной премьеры, постепенно превращаясь в рядовой полулюбительский коллектив. Последней работой Михаила Соколовского в ЛенТРАМе стал спектакль «Испытание» (пьеса К. Ванина и Д. Витязева), премьера которого состоялась 15 февраля 1935 года. Но выдержать «Испытание» не удалось. В

театре начала работать комиссия обкома комсомола. Как нередко происходит в подобных случаях, прежние достижения и заслуги были забыты, раздражения, обиды, горечь неудач — всё изливалось на бывшего руководителя, десять лет назад создавшего театр.

В эту нервную обстановку окунулся Аркадий Райкин, который вместе с другими выпускниками института должен был укрепить коллектив ЛенТРАМа. Тогда же, в 1935 году, в театр в качестве руководителей и режиссеров приходят Владимир Платонович Кожич и Наталья Сергеевна Рашевская.

Попав в театр, Райкин сразу же включается в работу. Еще Михаил Соколовский вводил его, студента последнего курса, в один из лучших трамовских спектаклей, «Дружная горка», который со дня премьеры в ноябре 1928 года прошел около пятисот раз. Веселое музыкальное представление авторитетные критики называли в числе первых советских оперетт. Спектакль, замысел которого зародился летом, на даче, где трамовцы жили коммуной, рассказывал об отдыхе и любви советской молодежи; он вырос из комсомольских песен, гимнастики, музыки и танцев. Роль комсомольца Воробушкина, на которую Соколовский назначил Райкина, была одной из центральных. Нескладный, смешной парень, проявляя бдительность, преследовал влюбленную пару — секретаря комсомольской организации Марка и комсомолку Зину. После ряда смешных недоразумений действие заканчивалось шумной комсомольской свадьбой.

При всей кажущейся сегодня безобидной развлекательности сюжета тема была вполне серьезной: вопросы морали, любви и брака в конце 1920-х годов вызывали острые дискуссии в молодежных аудиториях. Для «Комсомольской правды» Владимиром Маяковским были написаны стихотворения «Письмо любимой Молчанова», «Маруся отравилась»; можно также вспомнить его же пьесу «Клоп», комедию Валентина Катаева «Квадратура круга», пьесу Сергея Третьякова «Хочу ребенка» и др. Впрочем, к началу 1930-х, когда Райкин вводился в спектакль, он уже утратил былую остроту. Молодежный быт налаживался, женщины утвердили свое право на самостоятельность. Но спектакль, несмотря на свойственную трамовцам прямолинейность решения темы, по-прежнему имел успех и оставался в репертуаре. Роль Воробушкина давала Райкину простор для шутливых импровизаций, смешного обыгрывания нелепостей поведения персонажа. С комичной серьезностью относился он к «идеологической опасности», которую, по его представлению, таила любовь. К тому же его Воробушкин любил фотографировать, но постоянно забывал снять крышку с

аппарата, что вызывало комические недоразумения, вносило элементы эксцентрики. Обаяние молодого актера усиливало впечатление от роли, не представлявшей для Райкина сложности. Ее исполнение сразу же укрепило положение начинающего артиста в труппе; но, по его собственному признанию, это было не совсем то, о чем он мечтал.

Несмотря на небольшую роль (точнее, эпизод), интересной и запомнившейся Аркадию Исааковичу работой стал спектакль «Начало жизни» по пьесе Леонида Первомайского, первая и наиболее удачная постановка в ЛенТРАМе режиссера В. П. Кожича, музыку к которой написал И. Дзержинский. «Начало жизни» возвращало зрителей к событиям Гражданской войны. Действие происходило в маленьком украинском городке весной 1920 года. «В первый момент, — писал рецензент, — перед зрителями традиционная трамовская «бузливая когорта», группа веселой, живой, играющей молодежи». Песни, любовь, мечты о мировой революции... Но приходит известие, что в результате предательства погиб отряд добровольцев. На место погибших должны встать их товарищи, из которых будет скомплектован новый отряд для отправки на фронт. Молодежь выстраивалась в шеренгу. Командир предлагал сделать два шага вперед добровольцам, готовым идти на фронт. Выходили все. Тогда стали тянуть жребий: в шапку положили свернутые в трубочку маленькие листки бумаги по числу присутствующих, из которых пять были помечены карандашом. Молодой боец Виноградский должен был, как и все, вытянуть из шапки клочок бумаги. Его листок оказался пустым — он оставался в тылу.

Маленькую роль Виноградского поручили приятелю Райкина по институту Леониду Головко, который воспринял это как личную обиду. Не о таких ролях он мечтал! Аркадий, как мог, утешал его... Когда на следующий день они закрылись в свободной комнате, Головко по-прежнему чувствовал себя несчастным до глубины души. Стараясь успокоить друга, Райкин стал импровизировать, сочинять его герою биографию и характер, наполнять образ содержанием и постепенно «завелся» сам. Пусть это будет студент в гимназической форме, из которой он давно вырос, в студенческой фуражке, помятой, с треснувшим козырьком... Пусть он будет близорук и носит очки. Пусть идет к шапке с записочками на цыпочках, словно боясь спугнуть судьбу. А перед тем пусть стоит в очереди, переминаясь от нетерпения с ноги на ногу и взволнованно теребя пуговицу на своей старенькой тужурке.

Затем эпизод стал обрастать новыми деталями. Что, если Виноградский попытается предложить для жребия свою фуражку,

втайне надеясь, что так он окажется ближе к удаче? А когда счастливчики, которым выпал жребий первыми вступить в бой, уходят, Виноградский должен долго-долго смотреть им вслед...

Райкин придумал целую историю. Родители Виноградского, веселые и добрые люди, жившие в маленьком городке, делали всё, чтобы их сын окончил гимназию, радовались его успехам. Отца убили белоказаки, мать заболела от горя. Сын поклялся отомстить и приложить все усилия, чтобы на земном шаре скорее произошла мировая революция.

Головко отнесся к фантазиям друга скептически, а главное, не особенно верил, что эти выдумки на что-нибудь сгодятся. Райкин стал спорить, доказывать, что именно так и нужно играть, увлекся, начал разыгрывать всю сцену — и не заметил, как в комнату тихо вошел Владимир Платонович Кожич и некоторое время следил за самочинной репетицией. «Вот вы и будете играть эту роль», — сказал он, обращаясь к Райкину, и, не дожидаясь ответа, вышел. Аркадий был удивлен и даже обескуражен. И только на премьере, когда его неожиданно наградили щедрыми аплодисментами, вдруг почувствовал: это — его! Маленький, почти бессловесный эпизод, подобный миниатюре, со своей придуманной фабулой — то, что ему надо играть! То, что интересно!

Премьера состоялась в декабре 1935 года. «В спектаклях В. П. Кожича нет «больших» и «малых» ролей, — писал критик, — все они «главные» и «большие». Возьмите... гимназиста в очках из «Начала жизни»; казалось бы, что может остаться от таких маленьких и незаметных эпизодов. А они запечатлеваются».

В январе 1936 года вышла еще одна премьера с участием Аркадия Райкина — «Глубокая провинция». Первая пьеса Михаила Светлова с присущим молодому автору оптимистическим мироощущением изображала жизнь колхозников вполне в духе времени. Борьба за урожай сопровождалась песнями, частушками, куплетами, танцами. Заказная пьеса, написанная талантливым автором, отражала не столько реальную сельскую жизнь, сколько идеал. Автор ввел в пьесу о процветании колхозов тему интернациональной солидарности. Председателями были два друга: толстый добродушный немец Шульц, возглавлявший артель имени Карла Либкнехта, и тщедушный венгр Керекеш — руководитель артели имени Белы Куна. Неунывающего, энергичного, острого на язык Керекеша играл Аркадий Райкин. В отличие от апатичного Шульца Керекеш был в непрерывном движении, в редкие минуты отдыха ему становилось не по себе. Шульц и Керекеш постоянно подтрунивали друг над другом, их дуэт проходил через весь

спектакль, подобно своеобразному парному конферансу. «Глубокая провинция» была поставлена во многих театрах страны, в том числе в ЛенТРАМе Натальей Рашевской и на малой сцене Ленинградского академического театра драмы бывшим трамовским режиссером Михаилом Соколовским.

Постановки нового руководства ЛенТРАМа, как «Начало жизни» В. Кожича, так и «Глубокая провинция» Н. Рашевской, были хорошо встречены прессой. Критик М. О. Янковский находил в них «сочетание старой трамовской целеустремленности с новой, ныне приобретаемой культурой». Однако через несколько месяцев редакционная статья в газете «Правда» с красноречивым названием «Мещанская безвкусица» решила судьбу светловской пьесы и поставленных по ней спектаклей.

Рассказывая об этой старой работе, Райкин вспомнил и даже напел песенку «Голубая незабудка» («Нефелейч»), которую его персонаж-венгр исполнял на родном языке. Мог ли он тогда думать, что в будущем не раз посетит эту страну, будет исполнять целые монологи на венгерском языке, приобретет у венгерских зрителей известность и любовь? Спектакль стал для Аркадия Райкина первым знакомством с Михаилом Аркадьевичем Светловым, впоследствии создавшим для него немало стихов и песенок и ставшим одним из любимых авторов его театра. Очень разные по характеру, образу жизни, отношению к работе, они как-то быстро подружились. В одном из номеров гостиницы «Москва», где в конце 1930-х годов Аркадию Райкину приходилось подолгу жить вместе с другими весельчаками, в том числе с И. Л. Андрониковым, они весело коротали ночи. Рассказ о коротких встречах со Светловым в «Воспоминаниях» Райкина окрашен особой нежностью. Однажды военной зимой 1941 года им довелось вместе провести вечер в холодной опустевшей Москве. Светлов, будучи старше Аркадия Исааковича, вспоминал свою комсомольскую юность, запечатленную им в знаменитых «Гренаде», «Каховке», и особенно остро чувствовал, как беспощадно время. Это ощущение быстротекущего времени будет испытывать и Райкин. Поэт в свойственной ему манере экспромтиста впоследствии скажет: «Я никогда не признавался в любви мужчинам, но Райкину я бы признался».

В середине 1930-х годов театральный ландшафт заметно менялся. Одни коллективы объединялись, другие и вовсе прекращали существование. Дальнейшая реорганизация происходила и в ЛенТРАМе. В сентябре 1936 года, то есть к началу нового сезона, он был слит с Красным театром и получил название Театра им. Ленинского комсомола. В репертуаре

сохранились лишь два спектакля ТРАМа, в том числе «Начало жизни», где Райкин исполнял роль Виноградского.

Поворот судьбы

Летом 1937 года молодого артиста снова настигла беда — вторая атака ревматизма в сочетании с заболеванием сердца. В больнице, куда его положили, врачи вновь предрекали самый тяжелый исход. Лежал он в большой палате, где было десять больных. Лечил его врач из другой больницы, профессор Иванов, поскольку все остальные доктора считали его безнадежным. Приходил, делал назначения. Стояло жаркое лето. В палате были настежь открыты двери и окна. Однажды вечером Райкин почувствовал себя совсем плохо. Позвал сестру. Она подошла, проверила пульс. Было слышно, как в коридоре она говорила по телефону врачу приемного покоя: «У нас больной кончается». Пришел дежурный врач, сделал один укол, другой. «Я старался только не заснуть, — вспоминал Аркадий Исаакович. — Мне казалось, что тогда уже не проснусь. Откуда-то издалека смотрел на прожитую жизнь. Подумал, что жил не так, как надо, пропускал важные вещи, реагировал на глупости, многое не успел».

Наконец он все-таки заснул. Утром, очнувшись от сна и взглянув на себя в маленькое зеркальце, увидел, что его голова стала седой. Но после этой ночи болезнь отступила. Вопреки предсказаниям врачей он поправлялся и к концу лета вышел из больницы.

Через некоторое время Райкин встретился на Невском с Сергеем Владимировичем Образцовым. Он ахнул, увидев седую голову, и настойчиво советовал покраситься, чтобы не выглядеть стариком в 26 лет. Послушавшись его совета, молодой артист осложнил себе жизнь. Он надолго оказался рабом парикмахеров. Хороших красителей тогда не было, в условиях гастролей приходилось краситься в разных городах. В случайных руках он становился то рыжим, то зеленым, а то и вовсе фиолетовым.

После больницы Райкин уже не вернулся в свой театр, ставший теперь Театром им. Ленинского комсомола. ЛенТРАМ остался в его жизни коротким эпизодом. Но артист, обладавший обостренной впечатлительностью, умением мгновенно, порой подсознательно подхватывать то, что в будущем может ему пригодиться, немало почерпнул за два сезона, проведенных в театре. Райкин будет и впредь черпать отовсюду. Его индивидуальность перерабатывала находки, театральные открытия, новые приемы так, что они представали преображенными до неузнаваемости.

Что же ценного мог он найти для себя в ТРАМе? Для лучших

трамовских спектаклей было характерно заинтересованное, глубоко личное отношение к явлениям современной жизни. Темы пьес были подсказаны статьей в газете, молодежной дискуссией. Спектакль как бы продолжал эту дискуссию, переводя ее на язык сценической образности. Позднее Райкин переймет и сам процесс работы трамовцев, когда весь коллектив с участием авторов обсуждает актуальность темы, идут совместные поиски сюжетных коллизий, наиболее типичных поступков персонажей, образной, точной речевой характеристики. Всё это будет перенесено на другую почву, включено в иную театральную систему, но останется программным, как это было у трамовцев. И все-таки в ТРАМе он не задержался.

Всего один сезон (1937/38 год) Райкин по приглашению режиссера И. М. Кролля работал в Новом театре, позднее переименованном в Театр им. Ленсовета и переместившемся с Троицкой улицы на Владимирский проспект. Его привлек состав труппы, включавшей, в отличие от молодежного ТРАМа, крупных актеров, чьи имена гремели еще в дореволюционные годы. Среди них была Елизавета Александровна Мосолова — директриса и премьерша известного в Петербурге Литейного театра — первого отечественного театра миниатюр. В 1937 году, отметив в Новом театре 45-летие сценической деятельности, *ома.* покинула сцену. Райкин вспоминает Владимира Владимировича Максимова, того самого, который снимался в кинобоевиках вместе с Верой Холодной, а на эстраде много и успешно выступал в жанре мелодекламации. Яркие, талантливые артисты театра Роман Рубинштейн, Ксения Куракина любили эстраду и нередко встречались с Райкиным в концертах. Аркадий Исаакович сыграл в Новом театре одну роль — исправника в «Варварах». Но перемены происходили и здесь — вместо Кролля главным режиссером назначили бывшего художественного руководителя Государственного театра драмы Б. М. Сушкевича. Из солидарности Райкин подал заявление об уходе. Ненадолго вернулся в ЛенТРАМ (теперь уже Театр им. Ленинского комсомола), где продолжал играть Виноградского и даже получил назначение на главную роль в «Проделках Скапена» Мольера, о которой с его данными, казалось, можно было только мечтать. Но молодой артист боялся невольных повторов своего Маскариля из дипломной постановки мольеровских «Смешных жеманниц». Он стремился двигаться дальше, искать и пробовать, чтобы выйти на свою дорогу, которую пророчил ему любимый учитель В. Н. Соловьев.

Короче говоря, он остался без театра, что означало и отсутствие постоянного заработка, необходимого для нормальной

семейной жизни. Именно об этом твердили ему родители Ромы, долго не дававшие согласия на их брак. В поисках работы Райкин чуть было не попал в Большой драматический театр, куда по приглашению главного режиссера Льва Рудника пробовался на роль Шута в «Короле Лире», но после одной репетиции уступил эту роль настойчиво претендовавшему на нее своему товарищу, в будущем прекрасному актеру Виталию Полицеймако.

Много времени отнимали бытовые заботы. По собственному признанию Аркадия Исааковича, они заполняли жизнь в неменьшей степени, чем заботы профессиональные. К тому же время было страшное. Но молодость брала свое. «Я жил легко, если не сказать легкомысленно», — вспоминал он.

Райкина выручило кино, хотя он и считал, что на этом поприще ему не везло. Но тогда, в 1938—1939 годах, он снялся на «Ленфильме» в картине «Доктор Калюжный» по сценарию Юрия Павловича Германа (в его основе была пьеса «Сын народа»). Они были, как шутил Герман, «с одного двора» — жили рядом на Мойке в доме 25, куда после женитьбы перебрался Аркадий Райкин. Впрочем, смысл этой шутки значительно глубже и серьезнее. В фильме снимались молодые талантливые актеры Борис Толмазов, Юрий Толубеев, Янина Жеймо и другие; режиссерами были известные «мейерхольдовцы» Эраст Павлович Гарин и Хеся Александровна Локшина. Райкин, оказавшийся в неплохой компании, сыграл небольшую роль молодого врача Мони Шапиро, обаятельного, веселого, верящего в удачу. Вместе с двумя товарищами, в том числе героем пьесы Степаном Калюжным, в комнатке студенческого общежития они весело отмечают только что полученные дипломы и назначения на работу (невольно вспоминается утесовская песня «Два друга»: «На Север поедет один из вас, / На Дальний Восток — другой»). Молодые врачи рады предстоящей самостоятельной работе и на прощание обещают, что в случае необходимости по первому зову вылетят на помощь. Дальнейшее действие фильма происходит в течение нескольких лет, фабула в духе соцреализма строится на самоотверженных действиях доктора Калюжного, сумевшего с помощью секретаря горкома партии не только превратить разваливавшуюся больницу в процветающую клинику, но и освоить новые научные методы возвращения зрения ослепшим людям. Первый опыт он проводит на своем старом учителе. В момент, когда ему кажется, что он ошибся, когда он теряет веру в свои силы, Калюжный зовет старых друзей. В последнем действии опять появляется вся компания, в том числе веселый, пришедший на выручку другу Шапиро—Райкин и бывшая жена героя, в свое время не захотевшая уехать с ним из Ленинграда. Теперь она

приехала с сестрой, нуждающейся в хирургической помощи Калюжного. Фильм, содержащий элементы мелодрамы, заканчивается весело и шумно. В этом веселье персонаж Райкина, танцующий, поющий, играет немалую роль. Но в творческом отношении «Доктор Калюжный» ничего не дал Аркадию Исааковичу, игравшему «самого себя». Разве что дебют в кино позволил уверенно чувствовать себя перед камерой, считаться с замечаниями режиссера, по собственному видению выстраивающего фильм, используя для этой цели актеров как пластичный подручный материал. Естественно, нередки случаи, когда сценарий фильма писался в расчете на индивидуальность конкретного актера, но для молодого Райкина это было еще в туманном и пока неопределенном будущем.

После съемок в «Докторе Калюжном» Райкина приглашает находившееся тогда в Ленинграде «Белгоскино» (в 1939 году студия получает базу в Минске и меняет название на «Беларусь-фильм») для работы в картине «Огненные годы». Режиссер, один из крупнейших деятелей белорусского кино Владимир Владимирович Корш-Саблин, в фильмах 1930-х годов обращается к теме Гражданской войны, показывая ее через судьбы отдельна людей. Аркадий Райкин снимался в роли Рубинчика — молодого партизана, отряд которого помогает Красной армии сражаться с белополяками. В фильме участвовали известные актеры Константин Скоробогатов, Борис Пославский, Зоя Федорова, Иван Пельтцер, Александр Кузнецов и многие другие. Съемки проводились на территории Белоруссии; артистов — в фильме с массовыми сценами их было немало — расселили по частным квартирам. Именно в это время у Райкина родилась идея упоминавшегося выше эстрадного номера с перчаточной куклой Минькой, имевшего успех и у больших, и у маленьких зрителей.

Почему-то нигде не упомянута (за исключением кинословарей) еще одна небольшая предвоенная работа Аркадия Райкина в кино — роль американского корреспондента в известном фильме «Валерий Чкалов» (режиссер Михаил Калатозов, 1941 год). Аркадий Райкин и кино — тема, к которой впоследствии придется еще вернуться.

Сад отдыха

Окончательно расставшись с театром, Аркадий Райкин наряду со съемками в кино, судя по его ролям, отнимавшими не слишком много времени, начинает работать в качестве конферансье в больших концертах, проходивших на престижной площадке Ленинградского сада отдыха. «Лето 1938 года решило мою судьбу, — признавался он позднее. — Меня прельщала возможность индивидуального творчества, возможность неограниченной выдумки и непосредственного общения со зрителем». Для Райкина после работы в кино, где актер полностью лишен не только «возможности неограниченной выдумки», но главное — непосредственного общения со зрителем, эстрада становилась особенно привлекательной.

Решающую роль в приглашении Аркадия Райкина в качестве конферансье, а тем самым и в его дальнейшей судьбе на первоначальном этапе, по-видимому, сыграл директор Ленинградского театра эстрады (и Сада отдыха) Исаак Михайлович Гершман, о чем пишут многие мемуаристы. Незаурядный организатор (по современной терминологии — продюсер), он пользовался непререкаемым авторитетом в эстрадном бизнесе. Сочетание спокойной доверительности, житейской мудрости, доброжелательности с железным характером, целеустремленностью и одновременно гибкостью превратили его в подлинного стратега в своем деле. Обладая наметанным глазом, моментально оценивавшим способности артиста, он обратил пристальное внимание на молодого, еще не известного широкой публике артиста. Приглашая Райкина в качестве конферансье вести лучшие программы Сада отдыха, директор изучал его возможности. Судя по архивным материалам, Гершман к этому времени уже получил распоряжение Ленконцерта о создании на базе Театра эстрады небольшого Ленинградского театра эстрады и миниатюр и сделал ставку на молодого Аркадия Райкина.

По версии, изложенной самим Аркадием Исааковичем, объявленный в Саду отдыха летом 1938 года концерт оказывался под угрозой срыва из-за отсутствия конферансье. Указанный в афише артист заболел, другой не захотел его заменять, третьего не было на месте... «Исааку Михайловичу Гершману, — рассказывал Райкин, — ...пришло в голову пригласить меня вести программу. Я удивился и испугался: «Что вы! С моим Минькой, с тремя свинками! Ведь передо мной будут не дети!» Но И. М. Гершман убедил меня попробовать. Я страшно волновался. И что

же? Взрослые оказались большими детьми, чем сами дети».

Концерт прошел успешно, за ним последовали другие. Простые номера конферанса привлекали тем «серьезом», с каким относился к ним артист, непосредственностью, верой в условия игры. Выступлений у Райкина становилось всё больше, он приобретал в Ленинграде известность. Хотя пожилые артисты иногда ворчали: «Не умеет объявить как положено, красиво подать номер!» — но публика оказывалась словно под гипнозом молодого артиста, то замирала, то дружно взрывалась хохотом.

Уже тогда Райкин владел искусством непосредственного общения со зрителем — основой конферанса. Он выходил на авансцену, молодой, элегантный, подвижный, легкий, притягивающий какой-то особой душевной открытостью. «Его огромные черные глаза, которые так выразительны, что кажутся специально «сделанными» для этого артиста по заказу, мгновенно выражали любое чувство и любую мысль, любой оттенок настроения их обладателя. Черные волосы, уже со знаменитой ныне седой прядью, стояли шапкой. Высокая, гибкая фигура, еще юношески худая, двигалась с тем неповторимым ощущением ритма, которым мы любуемся и теперь», — вспоминал известный писатель Виктор Ардов первое впечатление от встречи с Аркадием Райкиным.

Мягкая манера, подкупающая простота нового конферансье в первые минуты удивляли, зрители встречали его появление настороженно, выжидающе. Скромная улыбка, ровный тихий голос... Где же привычный ведущий концерта, уверенный, громкоголосый, развязный? Райкин берет стул: «Вот вы сидите, и я сяду...» И зрители улыбаются — невидимые нити обаяния, идущие от артиста, уже опутали аудиторию, она в его власти.

Такие естественность и простота общения отнюдь не означали дешевого панибратства, заигрывания с публикой. Любопытно, что самый открытый и тесный контакт не мешал Аркадию Исааковичу держать некоторую дистанцию по отношению к аудитории. Он был такой, как все, и в то же время другой. Театральность еще подчеркивалась концертным костюмом. В те далекие годы Райкин выходил на эстраду в безукоризненном смокинге, который в быту уже давно не носили, — одежде дипломатов и артистов. Театральность была и в прическе — пышной шевелюре с седой прядью в темных волосах.

Кстати, в повседневной жизни Аркадий Райкин всегда сохранял изысканную элегантность. Детали его костюма, будь то на репетиции или в домашней обстановке, всегда были тонко подобраны по цвету и фактуре. Врожденный артистизм создавал упомянутую выше дистанцию между ним и собеседниками,

несмотря на его дружелюбность и простоту в общении. Впрочем, возможно, эта дистанция возникает в нашем сознании как дань высокого уважения к Артисту.

Летом 1939 года Аркадия Райкина пригласили вести программу в московском саду «Эрмитаж», тогдашней крупнейшей столичной площадке — это был для артиста еще один серьезный экзамен. Рецензент газеты «Советское искусство», оценивая программу, писал: «...конферирует Райкин оригинально, талантливо, скромно и даже чуть-чуть застенчиво... Худощавый, с подвижным лицом и не очень благодарным голосовым материалом... Появляется смущенным, собранным, настороженным. Зритель заинтригован. Райкин показал две коротенькие смешные сценки, продемонстрировал интересный фокус и блеснул рядом пародий...»

Еще в Ленинграде в его репертуаре появились маленькие сценки с партнерами. Авторство шуточной миниатюры «Кетчуп» принадлежало актеру МХАТа Н. И. Дорохину. Составленная из текстов торговых реклам, она исполнялась Аркадием Райкиным вместе с женой и Р. М. Рубинштейном. В следующем (1939) летнем сезоне эта сценка исполнялась в московском «Эрмитаже» с участием хорошо знакомых публике актера Театра им. Моссовета О. Н. Абдулова и актрисы Московского театра сатиры К. В. Пугачевой, которую Райкин знал еще по Ленинградскому ТЮЗу. На сцене представал традиционный треугольник: муж, жена и любовник. «Пейте «Советское шампанское»», — угощала жена. «Я ем повидло и джем», — отвечал любовник. Неожиданно появлялся муж. «Прохожий, остановись! Застраховал ли ты свою жизнь? — грозно спрашивал он, снимая со стены ружье. — Охота на куропаток только с первого августа!» Гремел выстрел. Любовник падал со словами: «Сдавайте кости в утильсырье!» «Публика буквально стонала от смеха», — вспоминала Пугачева.

Для программы в «Эрмитаже» Аркадий Исаакович подготовил сатирический номер, надолго задержавшийся в его репертуаре. Он подходил к рампе и объявлял: «Рассказ «Мишка». Мальчику Диме его отец, полярник, ко дню рождения прислал живого медвежонка...»

Обычный юмористический рассказ на злободневную тогда «полярную» тему (напомним, что в 1937 году вся страна приветствовала папанинцев). Исполнение артиста тоже казалось обычным, ничем не примечательным. Это был обманный ход. Неожиданно рассказ обрывался. И вдруг начиналась серия удивительных и мгновенных трансформаций. С помощью несложных аксессуаров — клочков пакли, заменяющих усы и волосы, носа из папье-маше, — а главное, благодаря точности

жеста, интонации, ритма, метко найденной характерности перед зрителями возникали различные, совершенно не похожие друг на друга персонажи: докладчик-звонарь, лжеученый-пушкиновед, обыватель с авоськой, цирковой шпрехшталмейстер. Каждый из них по-своему комментировал «Мишку». Комментарии перерастали в небольшие монологи. «Пушкиновед» с умилением закатывал глаза при слове «Пушкин» и заливался восторженным смехом: «Замеча-ательный поэт!» Обыватель, запасавшийся продовольствием, нежно прижимал к груди продуктовую сумку и говорил: «Авось-ка я достану! Авось-ка!» Мог ли предполагать артист, что «авоська» прочно войдет в наш лексикон? Это слово, происхождение которого теперь забыто, нередко продолжают употреблять и в наши дни. Более того, яркая реклама «авоськи» красуется на маленькой лавочке в Гнездниковском переулке рядом с Тверской.

Придумывая маски, Райкин, несмотря на свои прежние успехи в рисовании, никогда не делал предварительных зарисовок, набросков, как это было свойственно некоторым артистам, например Владимиру Лепко, выдающемуся комедийному актеру, выросшему в театре «Кривое зеркало». У Райкина всё делалось «на натуре». Под руками был материал — собственное лицо. Работая с гримером, Аркадий Райкин объяснял свой замысел, иногда по ходу разговора что-то рисовал. Отдельные черты стирались, другие обострялись. Так рождался эскиз грима. Потом он еще уточнялся, изменялся. Маски, требовавшие мгновенной трансформации, интересовали его долго, пока он не понял, что актеру-сатирику важнее снять маску с персонажа, чем надеть ее на себя. Добро не маскируется, маскируется обычно зло. В конце своего творческого пути он почти не обращался к маскам. Но это понимание пришло не сразу.

«Мишка» положил начало блистательным трансформациям Аркадия Райкина с использованием масок. Пока преобладали темы, связанные с искусством, — то, что было близко и хорошо знакомо недавнему студенту Института сценических искусств. Используя пантомиму, он показывал, например, как бы исполнили актеры разных жанров стихотворение А. С. Пушкина «Узник». Подобный номер когда-то с успехом исполнялся им еще в школьном драмкружке. Но, как писали очевидцы, артист теперь не просто использовал удачный пародийный прием, безотказно вызывавший смех в зале. В смешном «балетном узнике» чувствовалось и нечто серьезное — беспокойство за судьбу искусства танца, которое вытеснялось балетной пантомимой.

Однажды при нашей встрече артист эскизно показал рисунок

номера: произнеся «Пора, брат, пора», при этом так деловито посмотрел на часы, что его реплика воспринималась как относящаяся лично ко мне и я невольно сделала движение, чтобы подняться с кресла. Но он невозмутимо продолжал читать стихотворение, комментируя его пантомимой, а в тех случаях, когда ему это было сложно, дополнял и пояснял словами. Вспоминал, что после заключительных строк («Туда, где за тучей белеет гора… Туда, где гуляем лишь ветер… да я!..») он делал балетный пируэт и убегал за кулисы.

В тот период в репертуаре артиста появился еще один номер, носивший совершенно особый характер. Вплотную подойдя к рампе, Райкин объявлял: «Великий актер, о котором я ежеминутно думаю». Под знакомую мелодию из кинофильма «Новые времена», звучавшую тогда со всех экранов мира (в советский прокат фильм вышел в 1936 году), появлялся Чарли Чаплин. Котелок, тросточка, усики, нелепо вывернутые ноги в больших стоптанных башмаках, выразительные руки. В глазах — удивление и печаль. Танцуя, Райкин пел непритязательную песенку, что-то вроде:

Живет он в Ленинграде,
Зовут его Аркадий…
Иль попросту Аркаша,
Иль Райкин, наконец.

Артист улыбался, но глаза оставались грустными, вопрошающими. С поразительной точностью пластики, присущими артисту ритмичностью и музыкальностью воспроизводился эксцентрический танец в сочетании с нехитрыми куплетами на мелодию чаплинского фильма.

В будущем Райкин еще вернется к Чаплину. С великим артистом будут сравнивать и его самого, даже в Англии* на родине гения. Чаплин, его личность как бы сопровождают Райкина на всем его пути. «Не будучи с ним знаком, всегда у него учился», — скажет он много позднее, подытоживая пройденное.

Чаплин и чаплинское

Чарлз Спенсер Чаплин был кумиром не одного поколения. Советские зрители впервые познакомились с ним в 1924— 1925 годах, когда в прокате появилось сразу около тридцати короткометражных фильмов, созданных в течение 1914 года фирмой «Кистоун». Это были первые фильмы Чаплина, порой еще несамостоятельные, где только начались поиски его маски. В них много трюков, озорства, некоторые сюжеты повторяли мюзик-холльные скетчи, которые Чаплин до того исполнял в английской труппе Фреда Карно. За десять лет, прошедших со времени создания этих фильмов до выхода их на советский экран, Чаплин и его маска уже приобрели мировую известность. После короткого перерыва советские зрители увидели еще целый ряд фильмов Чаплина, в том числе созданных в 1918—1923 годах на студии «Фёрст нейшнл», среди них — знаменитые «Собачья жизнь», «Малыш», «Пилигрим». И наконец, в Советском Союзе вышли в прокат ленты, снятые на его собственной студии «Чарлз С. Чаплин корпорейшн»: «Парижанка» (1923), «Золотая лихорадка» (1925), а затем «Огни большого города» (1931) и «Новые времена» (1936).

Чаплин вырос в мюзик-холле. Кумиром мальчика был цирковой клоун Лапэн. Уроки акробатики в цирковой труппе, танцевальный ансамбль Джексона «Восемь ланкаширских парней», выступления в передвижных театрах, в труппе Фреда Карно, где Чаплин играл в пантомимах и скетчах, — таков путь будущего великого артиста к экрану. На этом пути он познал голод, холод, нищету. Актерскому ремеслу приходилось учиться на ходу. Кроме цирковой клоунады он, по собственному признанию, внимательно наблюдал за выступлениями любимцев публики эксцентриков Денни Лейно и Литтл Тича. Английский мюзик-холл, где они работали, привил Чаплину внимание к точности костюма и грима, интерес к пародии, научил виртуозному обращению с предметами, реальными или воображаемыми. И впоследствии, на съемках в Голливуде, реквизит и декорации давали ему материал для импровизаций, будили его воображение. «Он воспитывался на базаре, живой связью соединен со старым искусством», — писал Виктор Шкловский, имея в виду клоунаду, искусство комедии дель арте, мольеровских слуг и т. п.

Не здесь ли находится точка пересечения двух артистов, принадлежавших к разным обществам да и к разному времени, в жизни никогда не встречавшихся? Райкин не воспитывался «на

базаре». Но, как мы знаем, богатая культура народного театра, комедии дель арте, пьес Мольера и других великих комедиографов была привита Райкину в студенческие годы В. Н. Соловьевым.

От народного театра оба художника унаследовали импровизационный метод работы. Блистательные импровизации Чаплина запечатлены в английском телевизионном фильме «Неизвестный Чаплин», показанном на наших экранах. Первыми импровизациями Райкина на эстраде были уже названные «Минька» и «Узник». Неслыханная популярность Чаплина вызвала к жизни огромное число подражателей. Подражание сводилось к копированию внешней формы, казавшейся вполне доступной — достаточно «схватить» грим, походку, игру с тросточкой. В 1920-х годах только в нашей стране в гриме Чаплина начали выходить на манеж коверные М. Румянцев (Карандаш), К. Мусин и многие другие. Известный эстрадный артист Алексей Матов, которого, кстати, высоко ценил Райкин, в облике Чарли не только появлялся на эстраде, но и снялся в короткометражном фильме «Радиодетектив» (1925). В течение ряда лет зрителей радовал эксцентрический танец «Пат, Паташон и Чарли Чаплин» в исполнении выдающихся драматических и киноактеров Николая Черкасова, Бориса Чиркова и Павла Березова, впервые показанный в 1925 году. В 1936 году клоун в костюме Чаплина — артист Н. И. Павловский — появился в кинофильме Григория Александрова «Цирк». Перечень подобных имитаций, более или менее талантливых, можно было бы продолжить.

И вот — «Живет он в Ленинграде, зовут его Аркадий...». Тоже, по-видимому, имитация, покорявшая не только мастерством копирования, но и трепетным, влюбленным отношением к оригиналу. Рецензентов поражали та теплота и нежность, которые освещали образ маленького Чарли и контрастировали с другими, сатирическими масками Райкина. Еще раз артист покажет Чаплина позднее, в конце 1940-х годов. И все-таки не эти прямые «цитаты» заставляют, говоря о Райкине, вспоминать Чаплина.

Аркадий Исаакович не сразу пришел к Чаплину. Вообще в школьные годы, судя по его воспоминаниям, кино не входило в круг его увлечений. В первых короткометражных фильмах Чаплина наш герой видел лишь набор трюков. «Зачем тот или иной трюк?» — спрашивал он себя и не находил ответа. Позднее, уже в студенческие годы, посмотрев «Малыша» и «Собачью жизнь», он понял, что это великий артист, с помощью смеха боровшийся за достоинство маленького человека, его право на счастье. Бродяга Чаплина, наделенный такой человечностью и теплотой, казалось, рождался на глазах у миллионов зрителей.

Сочувствие к маленькому человеку будет пронизывать все создания Райкина — сатирические, комические, юмористические, лирические, трагикомические. Всю жизнь он не переставал учиться у Чаплина.

Маленький Чарли при всей его трогательности, которая возрастала со зрелостью артиста, смешон, его поступки алогичны, эксцентричны. Он сталкивался с реальным миром, жестоким и грубым, неспособным оценить движения его доброго сердца.

Рисунок смешных антигероев Райкина с годами, напротив, становился жестче, сатира — беспощаднее. В отличие от Чаплина он показывал не алогизм доброты, а алогизм зла. Но за всеми уродствами, большими и малыми глупостями, эгоизмом, подлостью персонажей Райкина всегда стоят личность их создателя, его ненависть к ним, смешанная с чувством сожаления о жизни, прожитой ими впустую.

Чаплин, от ранних работ в мюзик-холле до таких всемирно известных лент, как «Огни большого города» и «Новые времена», «скрывается» за своими персонажами. Личность артиста персонифицируется в фигуре маленького Чарли, контакт с миллионами зрителей опосредован, происходит с помощью персонажа. Райкин, напротив, с первых шагов на эстраде вступает в прямой, непосредственный контакт с публикой, для которой его сценический облик адекватен его собственной личности. Он разговаривает с аудиторией от своего лица и лишь демонстрирует персонажи, иногда прикрываясь маской, не скрывая отношения к ним.

Путь обоих художников лежал от юмора к сатире. От забавных трюков, от простодушного, юмористического отношения к действительности, от лирики Чаплин переходил к сатире, сарказму, политическому памфлету. У Райкина, как мы видели, старт был дан «Минькой», пародией на балетного «Узника» и другими полными юмора номерами, от которых он также пошел к сатире.

Раскрывая свой секрет, Чаплин говорил: «Держать глаза открытыми, ум настороженным, чтобы не упустить ничего из того, что может пригодиться в моей работе. Я изучил человеческую природу, ибо без этого мое искусство немыслимо». Аркадий Исаакович подаренным ему природой зорким глазом также внимательно изучал человеческую природу. По его словам, образ того или иного персонажа рождается из множества различных наблюдений и впечатлений. Это ведь чисто профессиональная черта — разговаривать с человеком и одновременно совершенно непроизвольно фиксировать какие-то интонации, движения, взгляд, смену выражений лица. Важное,

существенное обязательно остается в памяти и уже на сцене появляется в совершенно новом качестве, похожем и непохожем на увиденное в жизни.

Эксцентрические действия персонажей Чаплина были выражены средствами пантомимы, что и открыло ему прямой путь в немой кинематограф. Фильмы принесли Чаплину мировую известность. Райкин же был артистом театра. Он вырос в театре, оттуда шагнул на эстраду. Для русской эстрады, как и для всей нашей народной культуры, из которой эстрада берет свое начало, слово — начало всех начал. Умение хорошо (то есть образно, умно и увлекательно) говорить могло служить основой общественного положения, причиной уважения и почтительности.

Речевой жанр высоко ценился на советской эстраде. Став артистом этого жанра, Аркадий Райкин с годами будет относиться к тексту всё более придирчиво, бесконечно переделывать его в поисках порой единственного слова, наиболее точно выражающего мысль или характер персонажа.

Но это придет позднее. А пока он показывал фокусы с шариками, укачивал Миньку, бросал в зал надувных поросят, исполнят с двумя партнерами комическую сценку «Кетчуп», перекидывался фразами с патефоном, начал овладевать искусством трансформации («Мишка»), в облике Чаплина пел нехитрую песенку. В своих «Воспоминаниях» Райкин рассказывает, что «Чаплин» родился у него импровизационно, «как некая театрализованная форма» выражения любви к великому артисту. Впервые показанный на конкурсе в Москве номер надолго сохранился в его репертуаре. Любимый зрителями, он обычно завершал концертную программу.

Глава четвертая НЕТ ВРЕМЕНИ НА РАЗБЕГ

По поводу «мелкотравчатости»

Ориентация на большие формы, на героя, показанного «во весь рост», отводила малым жанрам в нашем искусстве второстепенную роль. Песенка, танец, сатирическая и юмористическая сценка — всё то, чем живет эстрадный театр, считалось «мелкотравчатым», то есть не то чтобы плохим или хорошим, а незначительным, мелким, не заслуживающим внимания. Эксцентрика, представленная в начале 1920-х годов рядом молодых одаренных актеров — Игорем Ильинским, Сергеем Мартинсоном, Эрастом Гариным и другими, в условиях тотального равнения на психологический театр была не ко двору. Несмотря на упорную борьбу за существование, в 1936 году закрылись Московский, а за ним и Ленинградский мюзик-холлы. Само понятие «развлечение» ассоциировалось с «пустозвонством», а к слову «развлекательность», как правило, добавлялись эпитеты «пресловутая», «пошлая» и т. п. Писатели-сатирики Н. Р. Эрдман, В. З. Масс, М. Д. Вольпин в 1934 году поплатились за свой смех трехлетней ссылкой в Сибирь.

Дискуссии о сатире, продолжавшиеся на протяжении предыдущего десятилетия, к 1930-м годам завершились. Слово «сатира» исчезало с афиш. Ленинградский театр сатиры был переименован в Театр комедии, а московский хотя и сохранил название, но включал в репертуар преимущественно бытовые комедии. Официально сатира как будто была признана, узаконена, а на деле в каждом конкретном сатирическом обличении могли усмотреть клевету на советскую действительность. В результате родилось и вошло в лексикон парадоксальное понятие ««положительная сатира».

«Что касается сатирического жанра в советской литературе, — писал М. М. Зощенко, — то об этом в свое время много говорилось и велись дискуссии... критики договаривались до полнейшего абсурда — до того, что сатиры у нас вообще не должно быть. Некоторые критики предполагали, что сатира должна быть конкретного характера с указанием адресов и фамилий. Но в общем восторжествовала идея, что сатира должна быть, но что она должна быть положительной. Эта рыхлая формула так и осталась не совсем выясненной». Бессмысленная по своей сути, она отразила трудности и противоречия этого вида творчества. Эстрадные артисты меняли репертуар, обращались к истории Гражданской войны, рассказывали о героических подвигах, о стройках пятилеток и т. д. Но «положительная сатира» далеко не всегда нравилась зрителям, ждавшим от

эстрады развлечения, смеха, хотя бы улыбки.

Концертные программы конца 1930-х годов заполняются отрывками из опер, балетов, драматических спектаклей, механически перенесенных на эстрадные подмостки. Веселое искусство теряло свою специфику. «На эстраду общими усилиями... напялили фрак сугубо академического концерта, внешне крайне респектабельного, но порой до противности скучного. И даже балалаечники надели респектабельный фрак, выходят «под Ойстраха», торжественно садятся возле рояля, и унылый «ведущий» с лицом факельщика из бюро похоронных процессий предостерегающе провозглашает: «Лист! Вторая рапсодия»». Н. П. Смирнов-Сокольский в свойственной ему полемической манере несколько сгущал краски, но в целом его тревога была справедливой и отражала истинное положение вещей. Наступление филармонических жанров, использование сцен из театральных спектаклей грозили поглотить эстрадную «изюминку», открытость общения с публикой, импровизационность, эксцентризм.

Трудности усугублялись еще и тем, что происходил естественный процесс смены поколений. Время предъявляло новые требования не только к репертуару, но и к эстрадной маске, которая во многих случаях так «срасталась» с личностью исполнителя, что он уже не мог безболезненно изменить ее черты. Многие талантливые артисты, определявшие лицо советской эстрады в предшествующее десятилетие, уходили на второй, а то и на третий план.

Лишь немногим — Леониду Утесову, Николаю Смирнову-Сокольскому, Владимиру Хенкину — удалось удержать положение звезд первой величины. Но изменились и они. Смирнов-Сокольский после нескольких неудач пришел к новой форме публицистического фельетона. Утесов всё реже создавал театрализованные представления, переходя на большие песенные программы, сочетавшие героические песни с лирическими и юмористическими. Хенкин совмещал выступления на эстраде с игрой в Театре сатиры, где исполнял главные роли в классических и современных пьесах.

В июле 1939 года в Комитете по делам искусств при Совнаркоме СССР состоялось совещание директоров и художественных руководителей концертных организаций, где немало говорилось о недостатках и бедах веселого, любимого народом искусства, попавшего в разряд «мелкотравчатых». На совещании было принято решение о проведении Первого Всесоюзного конкурса артистов эстрады, а в дальнейшем предполагалось сделать такие конкурсы регулярными. Кроме

того, укреплению авторитета эстрады, собиранию сил, созданию новых номеров и программ были призваны служить театры эстрадного профиля. Однако их в стране почти не было. Не существовали они и в Москве. Сложившееся положение объяснялось не только традиционным невниманием к жанру, но прежде всего трудностями творческого порядка, в том числе пренебрежительным отношением к сатире и юмору, отсутствием молодой смены режиссеров и актеров, которых никто не готовил. Обучение проходили на практике — в коллективах «Синей блузы»[5], к этому времени уже распавшейся, в маленьких театрах, один за другим возникавших в годы нэпа и столь же быстро угасавших. Но резко изменившаяся жизнь выдвигала новые темы, новых героев. Надежда на то, что желаемое обновление придет от драматургов, таких как Николай Погодин, Валентин Катаев, Лев Славин, Сергей Михалков, Михаил Зощенко, что стереотипные приемы и штампы на сцене эстрадного театра они заменят знанием жизни, свежим взглядом на современные характеры, не оправдывалась. Хотя открывшийся осенью 1938 года Московский театр эстрады и миниатюр всячески стремился привлечь их к работе, они в создавшейся обстановке не торопились подставлять под удар свои имена. В труппу Московского театра эстрады и миниатюр вошли известные актеры Мария Миронова, Рина Зеленая, Татьяна Пельтцер, Александр Менакер, Роман Юрьев, Борис Вельский и др. Кроме миниатюр, подготовленных силами театра, в программы включались лучшие номера эстрадных исполнителей — вокальные, хореографические, оригинальные, приглашались популярные артисты театра и кино. Публика ходила слушать Вадима Козина, любоваться танцами Анны Редель и Михаила Хрусталева, смотреть и слушать Бориса Чиркова с его песенкой «Тучи над городом встали», сатирические монологи Рины Зеленой (вскоре она отказалась от них и перешла на «детский» репертуар).

Трудно сказать, почему особенно остро ощущали отсутствие такого «мелкокалиберного» театра ленинградцы. Попытки создать его своими силами делались чуть ли не ежегодно. Так, осенью 1935 года открылся Театр миниатюр при Доме печати. В труппу вошли актеры Н. Копелянская, А. Арди, А. Орлов, И. Горин, одна из лучших комедийных актрис Е. Грановская, конферансье К. Гибшман, режиссер, в прошлом конферансье «Балаганчика» С. Тимошенко. Театр существовал всего один сезон. Осенью 1936 года Театр миниатюр, в репертуар которого входила классика — Гоголь, Достоевский, Шоу, — открылся при Доме Красной армии. Он также продержался один сезон. На следующий год в

помещении закрывшегося мюзик-холла начал работать Театр миниатюр под руководством И. О. Дунаевского и режиссера Д. Г. Гутмана. В программах (успели выпустить три) были и джаз Утесова, и хореографические номера, и даже цирковая клоунада. Большое внимание уделялось песне, делались интересные попытки «инсценировать» советские песни. Но век и этого театра оказался коротким. Несмотря на опытных талантливых артистов, на репертуарные поиски и даже на авторитет Дунаевского, обращавшегося с письмами в высокие инстанции, весной 1938 года театр был закрыт.

Взамен был создан театр с тем же названием на базе Ленинградского театра эстрады в помещении бывшего известного ресторана «Медведь» на улице Желябова (раньше она была Большой Конюшенной; ныне улице возвращено старое название). Согласно сохранившимся в архивах постановлению Ленсовета от 3 апреля и приказу Управления по делам искусств при Ленсовете от 23 апреля 1938 года вместо Театра миниатюр Дунаевского открылся Ленинградский театр эстрады и миниатюр. Как ни странно, маленький, еще никак не проявивший себя театр занял место аналогичного учреждения под художественным руководством знаменитого композитора, чьи песни гремели по всей стране и во многом определяли не только звуковую, но и эмоциональную ауру предвоенного десятилетия. Исаак Осипович Дунаевский в 1938 году являлся кандидатом в депутаты Верховного Совета СССР, но это не спасло его театр. Кто-то «наверху» предпочел маленькую, еще не сложившуюся труппу, не имеющую ни творческой программы, ни опытного, авторитетного руководства (художественным руководителем позднее, в 1939 году, был назначен театральный режиссер М. В. Чежегов, впрочем, недолго удержавшийся на этом посту). Судя по архивным материалам, первым в эту труппу был зачислен Аркадий Райкин. Дата — 1938 год — подтверждается и сведениями из его личного дела, в том числе составленным в 1956-м ходатайством о присвоении ему звания народного артиста РСФСР.

Сам артист рассказывает историю появления театра по-иному, называя датой его рождения ноябрь 1939 года. К этому времени Райкин был уже довольно известен в Ленинграде, успешно прошли и его летние выступления в московском «Эрмитаже». Однажды к нему пришли известные ленинградские актрисы Надежда Копелянская и Зинаида Рикоми. Профессиональные певицы, премьерши недавно закрывшегося мюзик-холла, они предложили принять участие в создании театра миниатюр. Пригласили Константина Эдуардовича Гибшмана,

одного из корифеев отечественной эстрады, занимавшего ведущее положение еще в дореволюционных театрах миниатюр. Пришел художник Петр Петрович Снопков — впоследствии он оформил не одну программу новорожденного театра. Людмила Давидович, тонкий, остроумный человек, прекрасный литератор, в прошлом выступавшая на эстраде «Балаганчика», написала несколько текстов.

Аркадий Райкин вспоминает песенку двух шарманщиков, которую должен был исполнять в паре с Гибшманом. Сначала придумали, что у них будут лотки с мороженым, потом решили стать шарманщиками. Вместо шарманки Петр Снопков надел на артистов старые венские стулья с вынутыми сиденьями, обмотав нижнюю часть стульев красными платками, концы которых нужно было крутить, как ручку шарманки, распевая песенку. «Вспоминать это сегодня смешно — нечто вроде капустника! И ведь имело успех у публики, изголодавшейся по таким представлениям. Тогда всё делалось быстро и просто», — рассказывал Аркадий Исаакович.

И всё же одного энтузиазма для создания театра недостаточно, требовались постоянное помещение, штаты, финансы и еще многое другое. Не было ничего — ни труппы, ни помещения, ни руководителя, ни средств. Первое время собирались и репетировали на квартире у Рикоми.

Но откуда-то всё это появилось, и Ленинградский театр эстрады и миниатюр открылся на улице Желябова в ноябре 1939 года (по одним сведениям 6-го, по другим — 22-го). Видимо, сильно помог тот же И. М. Гершман, директор Ленинградского театра эстрады.

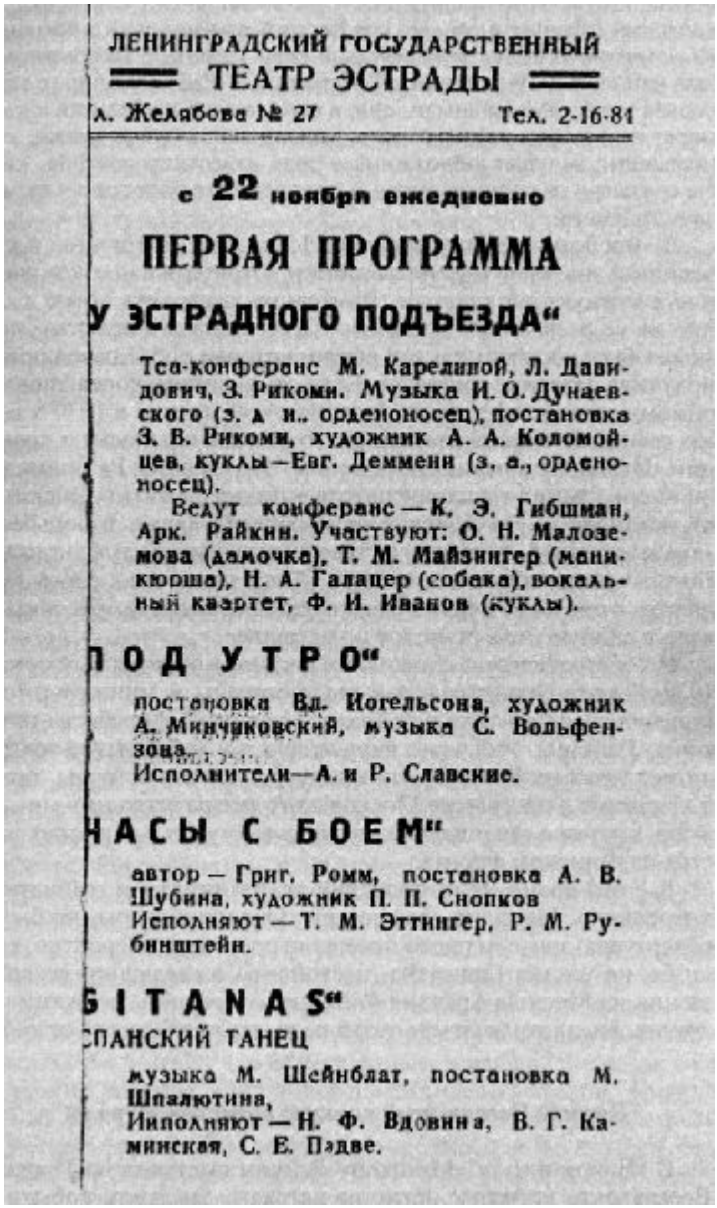
Труднообъясним еще один момент. Если решение о создании театра было принято и соответствующие бумаги подписаны в апреле 1938 года, а открылся он только осенью 1939-го, не слишком ли много времени понадобилось для подготовки и репетиций не особо сложной эстрадной программы, в которую, кстати сказать, вошел ряд хороших, но уже готовых концертных номеров?

К счастью, в ЦГАЛИ Санкт-Петербурга сохранилась «Первая программа» (она так и называлась), сообщавшая, что с 22 ноября она ежедневно идет дважды (в 19.30 и 22.00) в помещении на улице Желябова. В программе, поставленной З. В. Рикоми с использованием музыки И. О. Дунаевского, участвовали О. Н. Малоземова (дамочка), Т. Майзингер (маникюрша), Н. А. Галацер (собака), вокальный квартет, Ф. Н. Иванов (куклы). Аркадий Райкин выступал только в театрализованном конферансе «У эстрадного подъезда» в дуэте с любимцем публики Константином

Эдуардовичем Гибшманом.

Несколькими годами ранее, студентом второго курса, Райкину уже приходилось встречаться с Гибшманом. Как уже говорилось, в спектакле «Служанка-госпожа» в Эрмитажном театре они в очередь играли глухонемого Веспоне. Но, боясь попасть под влияние замечательного актера, Райкин тогда умышленно не смотрел на его игру. Интересно, что глава в его «Воспоминаниях», посвященная старшему поколению, в том числе Гибшману, названа «Чем быстрее идешь, тем чаще оглядывайся»

Театр эстрады и миниатюр предполагал концертные номера. В первую программу театра входили акробатические танцы «Трио Кастелио», лирические песенки в исполнении З. Рождественской, кукольная пародия «Двенадцатая рапсодия Листа» Е. Деммени, номер эквилибристов А. и Р. Славских, одноактная пьеса «Часы с боем» из репертуара Московского театра эстрады и миниатюр и др. На афише стояли имена художественного руководителя М. В. Чежегова и главного режиссера А. В. Шубина, работавшего ранее в «Кривом зеркале». Любопытно, что в этом начинании участвовал и Н. Смирнов-Сокольский с фельетоном «На всё Каспийское море». Конферанс «У эстрадного подъезда», который вели Райкин с Гибшманом, был написан Л. Давидович и Т. Карелиной. Работая в паре с молодым артистом, Гибшман, еще в начале века нашедший свою маску неумелого, растерянного, косноязычного персонажа, занимавший ведущее положение в ряде известных театров, как бы связывал различные эпохи и поколения, осуществлял передачу традиций.



ЛЕНИНГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ТЕАТР ЭСТРАДЫ
л. Желябова № 27 Тел. 2-16-81

с 22 ноября ежедневно

ПЕРВАЯ ПРОГРАММА

У ЭСТРАДНОГО ПОДЪЕЗДА"

Тех-конферанс М. Карелиной, Л. Давидович, З. Рикоми. Музыка И. О. Дунаевского (з. д. н., орденоносец), постановка З. В. Рикоми, художник А. А. Коломойцев, куклы—Евг. Деммени (з. а., орденоносец).

Ведут конферанс—К. Э. Гибшман, Арк. Райкин. Участвуют: О. Н. Малоземова (дамочка), Т. М. Майзингер (маникюрша), Н. А. Галацер (собака), вокальный квартет, Ф. И. Иванов (куклы).

П О Д У Т Р О"

постановка Вл. Иогельсона, художник А. Мичуковский, музыка С. Вольфензона.
Исполнители—А. и Р. Славские.

Н А С Ы С Б О Е М"

автор — Григ. Ромм, постановка А. В. Шубина, художник П. П. Снопков
Исполняют — Т. М. Эттингер, Р. М. Рубинштейн.

Б I T A N A S"

СПАНСКИЙ ТАНЕЦ

музыка М. Шейнблат, постановка М. Шпалютина,
Исполняют — Н. Ф. Вдовина, В. Г. Каминская, С. Е. Пэдве.

Первая программа Ленинградского театра эстрады и миниатюр. *1939г.*

В «Воспоминаниях» Аркадий Исаакович настойчиво подчеркивал значение преемственности. Отрицательное отношение к буржуазной культуре, намерение выстроить новое здание на ее развалинах сказалось на всех видах искусства, но,

может быть, особенно в той сфере, которая после революции получила название «эстрада». Если отношение к дореволюционному театру, литературе, классической музыке в 1930-х годах начинало пересматриваться, то эстрада осталась на позиции «Ивана, не помнящего родства». Что касается Райкина, то он высоко ценил своих предшественников; память о традициях помогала ему в поисках разнообразия форм, в борьбе с «академизацией» эстрады, в утверждении смеха как одного из главных выразительных средств. Сотрудничество, даже недолгое, с одним из первых русских конферансье как бы связывало в единую нить прошлое и настоящее.

Но обстоятельства сложились так, что в этот первый сезон 1939/40 года Ленинградский театр эстрады и миниатюр (он получил свое название по образцу московского) работал почти без Райкина. Уже через пару недель после открытия театра артист уехал на Всесоюзный конкурс артистов эстрады, принял участие в программе Московского театра эстрады и миниатюр, а затем в течение двух месяцев выступал в воинских частях на Финском фронте.

Всё это время Ленинградский театр эстрады и миниатюр лихорадило. Менялись режиссеры, уходили актеры, не было репертуара, зрители плохо посещали спектакли. Вероятно, если бы не усилия Гершмана, настойчиво ожидавшего возвращения из Москвы Аркадия Райкина, очередной, похожий на других, «мелкотравчатый» театр не выдержал бы даже сезона.

Первый Всесоюзный конкурс артистов эстрады

С «Чаплином» и «Мишкой» Райкин выступал на Первом Всесоюзном конкурсе артистов эстрады, заметном событии, состоявшемся в октябре (первый тур) 1939 года. Принять в нем участие Аркадию Исааковичу настойчиво советовал председатель Комитета по делам искусств при Совнаркоме М. Б. Храпченко. Первый тур прошел в Ленинграде, где среди членов жюри была любимая актриса Райкина Е. М. Грановская.

Конкурс вызвал большой интерес у эстрадников. Достаточно сказать, что в первом туре участвовало более тысячи артистов, ко второму, состоявшемуся в Москве, было допущено лишь 250 конкурсантов, среди них немало известных артистов. На конкурсе в основном были представлены три жанра: разговорный, вокальный, танцевальный. Пройдя на третий тур, Райкин начал уже не на шутку волноваться: среди соревнующихся в разговорном жанре были выдающаяся актриса театра и эстрады Мария Миронова, певица и мастер трансформации Анна Гузик, известные чтецы Натан Эфрос и Петр Ярославцев. В жюри, возглавлявшееся И. О. Дунаевским, входили авторитетные деятели искусства Н. П. Смирнов-Сокольский, Л. О. Утесов, В. Н. Яхонтов, И. В. Ильинский, Тамара Ханум, Бюль-Бюль Мамедов и другие, а также писатели М. М. Зощенко, В. Я. Типот, В. Е. Ардов, поэт В. И. Лебедев-Кумач. Самым сильным по результатам оказался танцевальный жанр — были присуждены две первые премии. Замечу, что среди конкурсантов вокального жанра уже известная к тому времени Клавдия Шульженко заняла лишь четвертое место.

На заключительном туре, проходившем в Колонном зале Дома союзов, Аркадий Райкин должен был показывать своего «Чаплина». Концерт лауреатов затянулся, и публика нетерпеливо ждала объявленного номера, а артист... в полном смятении искал куда-то исчезнувшую тросточку. Сломя голову кинулся он вниз, в зрительский гардероб, и стал умолять одолжить ему на время под честное слово какую-нибудь трость. Его состояние и внешность вызывали сочувствие, и гардеробщица дала ему здоровенную палку, не очень соответствующую назначению. Схватив спасительную «соломинку», он, перепрыгивая через ступени, помчался наверх и, задыхаясь, вылетел на эстраду. Кто же так жестоко подшутил над молодым артистом, чуть не сорвав его номер? Выяснилось, что это был Н. П. Смирнов-Сокольский.

«Артисту нужен опыт, — сказал он в ответ на возмущенные эскапады Райкина. — В старину зеленых юнцов еще не так разыгрывали». Аркадий Исаакович многие годы не мог забыть жестокий розыгрыш, рассказывал об этом эпизоде с горечью и возмущением. Что касается Смирнова-Сокольского, то он всегда высоко ценил талант Райкина, говорил и писал о нем только в превосходной степени.

Конкурс благополучно завершился. Член жюри, критик и эстрадный автор Евгений Вермонт по его окончании делился впечатлениями: «Еще в 1-м туре наметились два весьма печальных симптома в состоянии нашей эстрады: невероятная бедность жанров и сильнейшее отставание в области сатиры и юмора. Я помню такой горький день, когда из двадцати трех участников 1-го тура было семнадцать представителей «художественного чтения» и шесть певиц... «Художественное чтение»... становится буквально бичом эстрады. Каждый человек, умеющий читать вслух, считает своим правом вылезать на подмостки».

Что касается Райкина, получившего вторую премию, то именно с разговора о нем начал Евгений Вермонт рассказ о конкурсе: «Мне кажется, тут жюри несколько поскупилось, этот исключительно одаренный, умный и тонкий эстрадник безусловно имел право на первую премию, не присужденную, кстати сказать, никому. Райкин — это настоящая советская эстрада. Его веселый и злой номер имеет синтетический характер. Тут и прекрасное, весьма своеобразное, этакое лукавое чтение, и грациозно-искристый конферанс, и фельетон, и блестящее искусство маски и пародии».

А вот что рассказывал позднее еще один член жюри, Леонид Утесов: «В процессе конкурса мой коллега по жюри Исаак Дунаевский все время грустно спрашивал меня: «Этот надолго?» — «На год», — отвечал я. «А этот?» — «Может быть, на три года». Вдруг на эстраду вышел худощавый, с большой шапкой черных волос молодой человек. Это был Аркадий Райкин. Он быстро и непринужденно исполнил три эстрадных номера. Члены жюри оживились, зрители аплодировали артисту. И когда Дунаевский, улыбаясь, спросил меня: «Старик, а этот надолго?» — «На всю жизнь!» — ответил я». Леонид Осипович очень любил вспоминать эту историю и законно гордился своей проницательностью, которой, кстати, не меньше, чем он, был одарен и Райкин.

Дореволюционные рецензенты, говоря об успехе актера, любили писать: «Утром он проснулся знаменитым». Не будем столь решительны в утверждениях, но конкурс, безусловно, привлек к Райкину внимание всех любителей эстрадного

искусства. Записи пародийных номеров на Всесоюзном радио принесли молодому артисту еще более широкую известность. Его вводят в спектакль Московского театра миниатюр в ответственной роли конферансье. Он выступает на концертах в Колонном зале Дома союзов, домах творчества журналистов, писателей, Доме актера и на других престижных площадках.

В Кремле

Но особое значение имело для него выступление в Кремле на праздновании шестидесятилетия Сталина 21 декабря 1939 года, о чем он в наших беседах никогда не упоминал и нигде не писал. Я узнала эту историю благодаря случайности. Как-то во время работы над райкинскими «Воспоминаниями» я в разговоре с М. М. Жванецким посетовала, что в рукописи, лежавшей на моем столе, много размышлений на самые разные темы, но мало событий, «экшна», как теперь говорят. «Разве он не рассказывал о встрече со Сталиным?» — удивился Михаил Михайлович. Мне удалось, проявив некоторую настойчивость, расспросить Аркадия Исааковича об этой истории и записать на магнитофон его рассказ. На последнем этапе работы над «Воспоминаниями» он был включен в текст, не вызвав со стороны автора никаких замечаний. Позволю себе здесь повторить его, поскольку встреча со Сталиным сыграла немалую роль в судьбе молодого артиста.

«Неожиданно меня вызывают в Большой театр и говорят, что я должен участвовать в концерте, который готовится к 60-летию Сталина. Естественно, ни вопросов, ни возражений быть не может. Состоялась пробная репетиция. На следующий день другая — состав участников концерта изменился. Мои номера пока держатся. Утром 21 декабря нам объявляют, что концерт не состоится — Сталин не захотел. Ну что ж, лишний раз не надо нервничать! Я оказался свободен и мог воспользоваться приглашениями, которые заранее имел на этот вечер.

В первом часу ночи возвращаюсь в гостиницу. «Где же вы пропадали? Мы вас искали по всей Москве, — встречает меня дежурная по этажу. — Концерт-то был». — «Как, где был концерт?» — «Так, был. В Кремле, в Георгиевском зале. Вот вам телефон дежурного Комитета по делам искусств, который вас разыскивал».

Звоню. «Да, — говорит он сокрушенно, — к сожалению, мы вас не могли найти. Сейчас уже поздно, концерт кончился, ложитесь спать».

Признаюсь, мне было жаль, что концерт прошел без меня. Все-таки интересно. Я ни разу не был в Кремле, не видел Сталина. Но делать нечего! Лег и по молодости быстро уснул.

Среди ночи меня разбудил телефонный звонок. Зажег свет, взглянул на часы — пять. Сняв трубку, слышу короткий приказ: «Быстро одевайтесь, едем в Кремль». Я решил, что меня кто-то разыгрывает. Не иначе как Никита Богословский, большой мастер на подобные шутки. Иду снова к дежурной и прошу у нее

телефонную книгу: бумажку с номером телефона дежурного Комитета по делам искусств я куда-то засунул. Одной рукой листаю книгу, другой на всякий случай одеваюсь. Снова звонок. Нетерпеливый голос: «Ну где же вы?» — «А кто это?» — «Я из Комитета по делам искусств. Жду вас внизу с машиной. Со мной Шпиллер[6]. Тоже ждет вас».

Теперь уже понял, что это не розыгрыш. Схватил свой чемоданчик, без труда нашел машину, и через две минуты я в Кремле. Всё это время судорожно думаю об одном: где бы раздобыть стакан чаю. Голос у меня, как известно, без металла, глуховатый, а тут со сна и вовсе сел. По пути к Георгиевскому залу обращаюсь к одному полковнику, к другому с просьбой достать мне стакан чаю. Для меня это была своего рода психотерапия — я почти не волновался по поводу предстоящего выступления.

В середине Георгиевского зала стояли четыре стола. За ними сидели, как я потом убедился, шестьдесят человек — по числу лет Сталина. Встретил нас Михаил Борисович Храпченко. Я понял, он-то и дал распоряжение привезти меня на этот второй, уже не запланированный концерт. Первый давно закончился, а гости не расходились — их надо было чем-то занять. Храпченко берет стул, на который я, войдя в зал, положил свои «носы» и прочие аксессуары, и ставит его прямо перед столом Сталина, примерно в двух метрах от него. То есть выступать я должен не на эстраде, которая где-то в конце зала, а прямо на паркете, возле центрального стола.

Я смотрю на всех и продолжаю думать о чае. На столах, однако, всё что угодно, кроме чая. Но надо начинать. В моем репертуаре показанный на конкурсе рассказ «Мишка». Быстрое изменение внешности — и появляется первый персонаж: докладчик, пользующийся набившими оскомину штампами. Сталин, по-видимому, решил, что на этом мое выступление закончилось. Он налил фужер вина, сделал два шага в мою сторону: «За удовольствие, которое вы доставляете людям!» Пригубив, я поставил бокал и продолжал номер. В моем «человеке с авоськой» неожиданно увидели сходство с кем-то из присутствующих. Раздались веселые возгласы.

Слышу, как Сталин спрашивает у кого-то, что это у моего персонажа за сетка; ему объяснили — для продуктов.

Когда я закончил, Сталин усадил меня перед собой. До восьми, то есть около трех часов, я так и сидел. По одну сторону от него был Молотов, по другую — Микоян и Каганович.

Помню, Сталин вынул из кармана, вероятно, давно служившие ему стальные часы и показал, что пора уходить. На

что Микоян сказал: «Сегодня ты не имеешь никакого права. Мы празднуем здесь твой день рождения, мы решаем».

Ворошилов не раз поднимал бокал и произносил тосты за великого Сталина. Сталин никак не реагировал, словно его это не касалось, и, поднимая свой бокал, всякий раз обращался ко мне: «За талантливых артистов, вот вроде вас!» «Дайте ему шоколадку, а то он опьянеет!» — вставил Молотов. Я, как всегда, пил мало. Помню, как пел И. С. Козловский и как очень музыкально ему подпевал Молотов. Их голоса звучали так, словно они заранее спелись. К Сталину подошел его секретарь Поскребышев, что-то прошептал на ухо и чмокнул в щеку. Сталин посмотрел на него и сказал одно слово: «Не вытекает». Поскребышев испарился, его не стало в секунду. Это на меня произвело впечатление какой-то мистики. Когда стали расходиться, рядом со Сталиным оказался Хрущев. Он выходил, обняв Сталина за талию.

Что говорить! Вспоминая ту ночь, вернее раннее утро, я не могу сказать, что всё увиденное не произвело на меня сильного впечатления!»

Стоит заметить, что с небольшими вариациями в деталях и далеко не столь подробно рассказала об этой знаменательной ночи солистка Большого театра, замечательная певица Наталья Дмитриевна Шпиллер в небольшой статье, названной «Светлое воспоминание».

Надо думать, что подчеркнутое расположение «вождя народов» к молодому артисту — семь тостов, поднятых им за Райкина, — не могло остаться незамеченным присутствовавшими, в том числе М. Б. Храпченко, одним из райкинских доброжелателей. Не случайно по возвращении в Ленинград артист в качестве подарка получил, как уже упоминалось, большую комнату в густонаселенной коммунальной квартире на Греческом проспекте.

В течение ближайших предвоенных лет артисту довелось еще несколько раз выступать в присутствии Сталина. Но это были другие, более официальные и мимолетные встречи. Однажды Сталин, подойдя к Райкину, погладил по лацкану его пиджака, как бы намекая, что пора бы уже получить какую-нибудь награду. Однако расположение, которое он всякий раз выказывал Аркадию Исааковичу, не ускользнуло от внимательных глаз высокопоставленного окружения и на какое-то время стало для артиста «охранной грамотой».

К Райкину пришли признание, известность, слава. Путь к успеху на эстраде для него был коротким и, казалось, легким.

Дальше он мог бы свободно существовать, пожиная плоды этого успеха. Но тогда он не был бы собой, тем артистом «на всю

жизнь», которого разглядел в молодом дебютанте Леонид Утесов.

В Московском театре эстрады и миниатюр

Вступивший во второй сезон Московский театр эстрады и миниатюр настойчиво приглашал новоиспеченного лауреата хотя бы на одну программу. Театр имел сильную труппу под руководством артиста МХАТа Бориса Яковлевича Петкера. Первый сезон 1938/39 года прошел в целом довольно успешно, театр, работавший в центре Москвы, на улице Горького (ныне Тверской), в здании, где сейчас размещается Театр им. М. Н. Ермоловой, привлек внимание публики. Основателям и первым руководителям театра — художественному руководителю В. Я. Типоту и режиссеру Д. Г. Гутману — удалось создать атмосферу непринужденной веселости, которую поддерживали нередко заходившие сюда писатели Юрий Олеша, Валентин Катаев, Евгений Петров, Лев Славин, Николай Смирнов-Сокольский и другие любители шутки, смеха, острой репризы. Работали много и увлеченно, сумели привлечь к сотрудничеству Николая Погодина, Эдуарда Багрицкого и Георгия Шенгели, постоянным автором вскоре стал комедиограф Леонид Ленч. В результате в течение первого сезона были показаны четыре программы. Любопытно, что, несмотря на тщательную работу над сюжетными миниатюрами, маленькими пьесами и операми, наибольший успех у публики имели эстрадные номера Рины Зеленой и Марии Мироновой. Сезон был закончен со смешанным ощущением горечи ошибок и радости успехов. И все-таки осенью 1939 года Виктор Типот, а вслед за ним и Давид Гутман покинули театр.

В Московский театр эстрады и миниатюр приходят представители мхатовской режиссуры — уже упоминавшийся Б. Я. Петкер и В. О. Топорков. И всё же новый курс театра на серьезную лирическую, драматическую миниатюру, сыгранную по законам психологического театра, сосуществовал с другим, чисто эстрадным направлением. Так, лучшим номером программы, вышедшей в начале января 1940 года, стала маленькая сценка «Одну минуточку» Леонида Ленча. Действие происходило в кабинете зубного врача. Пациент (Аркадий Райкин), сидя с широко раскрытым ртом в зубоврачебном кресле, напряженно ждал, когда же, наконец, ему вырвут больной зуб. Но врач (Рина Зеленая), в больших ботах с меховой оторочкой по моде того времени, телогрейке под халатом и медицинской шапочке, была занята. То и дело звонил телефон. Небрежно бросив пациенту: «Одну минуточку! Не закрывайте рот!» — она решала общественные дела, отвечала на медицинские вопросы, давала указания: «Ну, что же, это бывает. Скажите больному, что ему

зубы делали для еды, а не для разговоров». Задумавшись, она стучала щипцами по голове больного. Снова звонок телефона. «Не закрывайте!» На этот раз ей нужны две булочки и... стакан сулемы! Не выдержав, пациент хватал щипцы и сам вырывал себе зуб. «Значительность» указаний врача в исполнении Р. Зеленой в сочетании с драматической пантомимой пациента была не только очень смешна, но и достаточно серьезна. В пятиминутной сценке, как в капле воды, отражались процветавшие (и процветающие до сих пор) невнимание к людям, видимость занятости. Смех публики вызывали не только репризы Рины Зеленой, но и мастерство пантомимы Аркадия Райкина. Казалось бы, он сидел неподвижно, широко открытый рот ограничивал мимику, свободны были только руки, точнее, пальцы, передававшие его раздражение, боль, нетерпение.

Любителей эстрады особенно беспокоило положение в жанре конферанса. Прежняя манера даже самых талантливых представителей салонного конферанса — Григория Амурского, Александра Глинского — выглядела старомодно и становилась объектом пародий. Нафталином попахивала знаменитая «копилка курьезов» еще недавно любимого москвичами Александра Менделевича, утрачивал свое лидерство Александр Грилль. Преодолевая стереотипы, сложившиеся в конферансе, молодые артисты ищут внешнюю характерность, театрализацию. Так появились конферансье-пожарный (Алексей Корзиков), железнодорожный смазчик дядя Ваня (Иван Бугров). Наиболее интересная и жизнеспособная форма была найдена бывшими синеблузниками Львом Мировым и Евсеем Дарским, вышедшими на эстраду в масках простака и резонера, наподобие Рыжего и Белого в цирке. С их легкой руки парный конферанс надолго вошел в моду.

Московскому театру эстрады и миниатюр нужен был конферанс, который помог бы объединить разнородные и разножанровые номера в единую программу со «сквозным» действием. Пробовали использовать радиоконферанс (объявление выступающих артистов по внутренней трансляции), но успеха он не имел. Один из лучших конферансье Александр Менделевич со своими старыми остротами из записных книжек не исправил положения.

Второй сезон открыл в качестве конферансье выдающийся мастер этого жанра Михаил Наумович Гаркави. Присущее Гаркави обаяние сразу же располагало к нему зрителей. Умело подавая отдельные номера и мастерски объединяя их, он задавал хороший темп даже серьезным, «идеологическим» (к примеру, сценке «Часы с боем», посвященной оккупации советскими войсками

Западной Белоруссии) и тем самым «облегчал» программу. После классического конферанса Михаила Гаркави манера Райкина, приглашенного вести следующую программу, казалась неожиданной. Молодой, незнакомый москвичам конферансье вызвал интерес: слегка ироничный и одновременно застенчивый, он выглядел как бы озадаченным необходимостью беседовать одновременно со многими людьми. Эта оригинальная манера в соединении с талантом и обаянием актера сразу же расположила к нему зрителей. За сдержанностью, даже медлительностью, отличавшими манеру Райкина, чувствовалась напряженная работа мысли.

Открывая программу, Райкин пародировал конферансье-пошляка, развязного, громкоголосого, повторявшего из года в год одни и те же сомнительные остроты, произносившего слово «программа» не иначе как через пять «м», прикрывавшего профессиональную беспомощность нарочито громким хохотом. Через несколько лет кукольный вариант подобного персонажа, Эдуард Апломбов, появился в знаменитом «Необыкновенном концерте», поставленном Сергеем Владимировичем Образцовым в Центральном театре кукол.

Письмо одного из зрителей, полученное Аркадием Исааковичем почти через 40 лет, дополняет скупые описания рецензентов. «Память меня всё время возвращает к тому вечеру на улице Горького, — пишет Е. Левин 5 февраля 1977 года под впечатлением нового спектакля Ленинградского театра миниатюр. — В тот вечер Вы были конферансье. Вы рассказывали о детском садике, где воспитательница говорила детям: «Вот вам вагончики, паровозик, вы будете играть в железную дорожечку и выполнять промфинпланчик». Вы показывали сценку «Поездка на вокзал», исполняя «музыкальное произведение» на игрушечном рояле и переворачивая ноты, хотя в этом не было необходимости, ибо весь рассказ сводился к отстукиванию на одной клавише часов и километров. Вы становились за кулисами на стул и, высовывая голову из-за занавеса, говорили: «Вот теперь наша работа на высоте». Вы рассказывали об авоське. А во время антракта Вы завели юлу, поставили ее на стул и сказали: «Поиграйте пока, а мы отдохнем»».

Автору письма в 1939 году было 15 лет. Через всю жизнь пронес он впечатление от первой встречи с артистом, от его, казалось бы, незамысловатых шуток, снижавших градус привычного официоза.

По ходу конферанса он продолжал исполнять свои эксцентрические номера: беседуя со зрителями, невозмутимо доставал из-за фалды или лацкана смокинга неизвестно откуда

взявшийся стакан чаю, столь же невозмутимо и слегка рассеянно исполнял одним пальцем на рояле-лилипуте «Музыкальную картинку». Показывал номер «Когда горит спичка», предуведомляя его чеховским изречением «Краткость — сестра таланта»: держал в руке коробок, зажигал спичку, за время, пока она горела, дарил публике короткие анекдоты, репризы.

Конферансье казался полностью поглощенным своим нехитрым делом. Подобная сосредоточенность (точнее, умение ее сыграть) дала основание некоторым критикам, в том числе писателю и кинодраматургу Евгению Габриловичу и ленинградскому критику и театроведу Адольфу Бейлину, сравнить Райкина со знаменитым киноактером, звездой американского немого кино Бестером Китоном. Столь же меланхолично показывал он целую серию сценок, пародий и трюков, блещущих первоклассным юмором и, казалось, неистощимой изобретательностью. Как и Китон, молодой Аркадий Райкин умел обнаружить комизм в незамысловатых действиях и поступках вроде игры с волчком, со стаканом чаю и т. п.

Сравнение с великим неулыбчивым комиком было более чем лестным. Но, в отличие от Китона, Райкин, сбросив маску, улыбался молодо и приветливо.

Обаяние райкинской улыбки было неотразимым. Алексей Григорьевич Алексеев, один из первых русских конферансье, режиссер и литератор, в книге «Серьезное и смешное» хорошо объяснил суть этого обаяния: «...он не смешит, не острит, он излучает радостность, ласковую веселость. Вот он закончил пьеску или монолог. Аплодисменты. Поклоны? Нет, он стоит и улыбается. Что в этой улыбке? Скромность и озорство! Озорство и смущение! Смущение: «Вот что я натворил!» Озорство: «Хотите, натворю еще?» И публика хочет!» Ласковая веселость, радостность, душевная открытость и доверительность в сочетании с игровым началом, с элементами эксцентрики — вот слагаемые конферанса молодого Райкина, его эстрадной маски.

Вероятно, он мог бы остаться в Москве. Но то ли внутреннее обязательство перед Ленинградским театром эстрады и миниатюр, выдвинувшим его на конкурс, то ли семейные дела и связи, то ли еще какие-то неизвестные обстоятельства призывали его домой.

Райкин вернулся в Ленинград победителем. И дело не только в премии, которую он завоевал на конкурсе. Работа в Московском театре эстрады и миниатюр, вечера в домах творчества ввели его в первые ряды артистов советской эстрады, познакомили с лучшими драматургами, писателями, с художественной

интеллигенцией и, более того, с руководством страны.

Гастроли

Весной 1939 года, еще до открытия Театра эстрады и миниатюр, И. М. Гершман с группой эстрадных артистов отправился в гастрольную поездку по Украине и югу России. Поначалу это была «сборная» программа, составленная из разножанровых номеров, объединенных конферансом Аркадия Райкина. В состав группы гастролеров входили артисты новорожденного театра Ольга Малоземова, Татьяна Этингер, юная Рома Иоффе, даровитый комик Роман Рубинштейн; шумный, темпераментный весельчак Григорий Карповский и его друг, отличный имитатор Николай Галацер; душа коллектива, образованная, талантливая рассказчица Надежда Копелянская (партнеры называли ее «наша Шахерезада»), общая любимица Зинаида Рикоми, а также исполнявшие номер на проволоке, оформленный как лирическая сценка, Рудольф Славский с женой-партнершей Александрой Воронцовой; позднее добавилась танцевально-акробатическая пара — Валентина Сергеева и Александр Таскин. Гастроли во всех отношениях прошли успешно. Весной следующего года уже Ленинградский театр эстрады и миниатюр гастролировал примерно по тому же маршруту: Днепропетровск, Киев, Одесса... Имя Райкина, лауреата Всесоюзного конкурса артистов эстрады, многие уже знали, что гарантировало интерес к программам молодого театра. Артисты ехали в отдельном вагоне, забронированном для них на время гастролей. Для выступлений им предоставлялись летние открытые площадки, что в случае дождливой погоды осложняло работу. Однажды в Одессе, где Райкин оказался впервые, во время выступления на большой открытой сцене Зеленого театра стал накрапывать дождик. Аркадий Исаакович тут же обыграл ситуацию. «Позволю себе надеяться, — обратился он к публике, которая из-за нехватки мест примостилась даже на деревьях, — что наш концерт будет *протекать* вполне успешно».

Заметки об этих гастролях оставил в своей записной книжке упоминавшийся выше артист и автор ряда книг, в том числе о пантомиме, Рудольф Евгеньевич Славский. Во время поездки они с Райкиным обитали в соседних купе и по утрам, стоя у окна, вели беседы обо всем, кроме политики. Вечером, устав, они сразу расходились по своим купе. Аркадий Исаакович, благодаря своей поразительной наблюдательности, давал точные характеристики не только всем участникам гастрольной поездки, но и людям, появлявшимся за вагонным окном. (Как мы помним, еще в школьные годы он играл в «угадайку».)

Его глаз, казалось, обладал особым «крючком» (выражение Аркадия Аверченко), ловко подцеплявшим всё то, на что другие не обращали внимания. Райкин познакомил собеседника с поэзией Осипа Мандельштама, иногда читал стихи, но не по-актерски, а так, как делают поэты, подчеркивая ритмику строфы, открыл ему красоту не только полотен Валентина Серова, но и его рисунков и набросков. Славский, в свою очередь, рассказывал о балаганщике, обрусевшем итальянце Пьетро Мори, исполнявшем, используя трансформацию, остросюжетные пьесы, в которых участвовало до двенадцати персонажей: его костюмы крепились на специальных пружинах, заменявших застежки и захлопывавшихся точно по фигуре. Далее они переходили к рассуждениям о значении цвета костюмов, об особой выразительности черного — не случайно именно этот цвет преобладал в сценических костюмах комиков и на эстраде, и в кино. Много спорили о пантомиме. Райкин уже готовил пантомимы «Рыболов», «Малыш с мороженым». «Кто из нас не исполнял «Рыболова», — замечает в дневнике Славский, — и лишь Аркадий превратил проходную вещь в маленький шедевр». Рудольф Евгеньевич, сильно увлеченный пантомимой (много позднее он создаст школу пантомимы, среди его учеников окажется знаменитый Вячеслав Полунин), утверждал, что началась эпоха визуального искусства. Райкин настаивал, что главным по-прежнему останется слово, пантомиме доступно многое, но далеко не всё. Однако в его собственном искусстве мимика занимала отнюдь не последнее место. (Не случайно впоследствии в одном из монологов он скажет: «Могу промолчать несколько минут, а публика всё поймет».) «Таких живых, красивых, многоговорящих глаз мне ни у кого видеть не доводилось», — записывал в дневнике Славский. От концерта к концерту у Райкина появлялись новые выразительные жесты, уточнялась интонация, менялась мимика.

Для артиста всегда важны размер шрифта, обозначающего его имя на афише, и место, которое он на ней занимает. И хотя истинный масштаб будущей значимости и популярности Аркадия Райкина представить было еще трудно, имя молодого конферансье на составленной И. М. Гершманом афише уже выделялось среди других крупным шрифтом. «Райкин не мог не осознавать, что находится в центре внимания публики, — вспоминал Рудольф Славский. — Но ни тогда, ни позднее заносчивым он не был. Должно быть, уже на первых ступенях своей карьеры он интуитивно вживался в ту роль корифея, какую судьба начертала ему играть в последующей жизни».

Еще оно письмо, полученное артистом в 1974 году, через 35

лет после тех гастролей, и сохранившееся в его архиве, помогает воспроизвести один из их эпизодов. 75-летней М. Тимченко после показа по телевидению фильма «Люди и манекены» вспомнился летний вечер 1940 года:

«Зеленый театр в моем родном Днепропетровске расположен на склонах Днепра, на этих террасах живописно разместился амфитеатр зрительного зала. В этот вечер нам, отпускникам, повезло: мы добыли билеты на первый гастрольный спектакль Ленинградского театра миниатюр. Распространяться о спектакле и о реакции зрителей не стану, так как эта реакция известна по многим фильмам, посвященным Вашему творчеству. Но в ход спектакля вторглось непредвиденное обстоятельство: дело в том, что в непосредственной близости от театра находится железнодорожный мост через Днепр, и когда первый же тяжело груженный поезд начал движение по мосту, пронзительный и долгий паровозный гудок заглушил все звуки так, что в спектакле возникла вынужденная пауза (кстати, нам, зрителям, она дала передышку от судорожного смеха). Зато когда на мост вступил следующий поезд, занавес закрыли, а на авансцену вышел Аркадий Райкин... в форме железнодорожника, в фуражке с галунами и с флажком в руке!!!

С сосредоточенным видом занятого человека он стоял на авансцене и «пропускал» проходящий состав, а что в эти минуты творилось со зрителями, описать я не в состоянии. Люди хохотали до слез. Сидящие сзади в изнеможении припадали к плечам передних соседей, измусоливая слезами их пиджаки и сминая дамские прически... а Райкин... а Райкин невозмутимо делал свое дело: он пропускал поезд».

К этому письму можно добавить, что среди зрителей находился секретарь обкома партии Л. И. Брежнев. После спектакля он зашел за кулисы, поблагодарил артистов и пригласил приехать в Днепропетровск на следующее лето. Так неожиданно началось знакомство Райкина с будущим генсеком ЦК КПСС.

В двух программах, составлявших гастрольный репертуар Ленинградского театра миниатюр, рядом с эстрадными номерами — вокальными, танцевальными, оригинальными — шли водевили и небольшие пьесы. По отзыву рецензента газеты «Советская Украина» Л. Алеевой, «публика ждет конферансье, с первого появления завоевавшего симпатии зрителей, и встречает его аплодисментами». Участники гастролей — а среди них были артисты, уже заслужившие известность, — не могли не чувствовать премьерства Аркадия Райкина. Р. Е. Славский в записках рассказывает: когда уже к концу гастролей коллектив

пополнился танцевально-акробатическим дуэтом Сергеевой и Таскина и красавец, гитарист и весельчак Александр Таскин примкнул к их с Райкиным компании, задушевные беседы, размышления об искусстве начали прерываться балагурством и Райкин стал иногда отделяться. Не иначе «звездная болезнь», решили приятели. В каком-то городе Славский купил старинный сборник стихов дореволюционного поэта Д. М. Ратгауза, нашел четверостишие: «Кто внизу идет, / Тот друзей найдет. / Кто достиг вершин, / Тот всегда один». Раскрыл на этой странице книгу и положил на постель Райкина. ««Вы что, не могли придумать ничего лучшего?» — несколько дней он дулся на нас, дураков».

Гастроли на Украине, первые в жизни театра, заканчивались в Одессе — городе, давшем нашей литературе блестящее созвездие юмористов — Валентина Катаева, Илью Ильфа, а эстрадному искусству — Леонида Утесова, Рину Зеленую и др. «Пройти» в Одессе значило выдержать серьезный экзамен.

Одесса запомнилась Аркадию Исааковичу не только потому, что экзамен был выдержан. Там произошел случай, пополнивший его личный творческий опыт. Заканчивая спектакль в Зеленом театре, переполненном хорошо принимавшими артистов зрителями, Райкин позволил себе импровизационную вольность — в конце программы спустился с эстрады и пошел по центральному проходу в глубину партера и, дойдя примерно до середины, завершил конферанс словами: «Ну а теперь все пошли домой». Одесситы легко подхватили эту шутку, поднялись со своих мест и проводили артиста до гостиницы «Красная». Здесь они попрощались, и он вошел в гостиницу под аплодисменты публики. На следующий день артист решил повторить удачную шутку. Спустился, как накануне, со сцены в партер, идет по проходу, а впереди откуда ни возьмись крутится маленький, лет десяти, мальчик. Стоило только произнести: «Пошли домой», — как юный одессит громко и ехидно парировал: «Э, товарищ Райкин, вчерашняя хохма уже не хохма!» «Так маленький мальчик дал мне урок, — вспоминал позднее артист, — он научил меня на всю жизнь, что такие импровизационные выходки можно позволять себе только однажды».

Теперь на афишах театра не было фамилий ни режиссера, ни художественного руководителя: после состава участников, набранного мелким шрифтом, красной строкой давалось объявление: «На просцениуме Аркадий Райкин». «Обезличенность» руководства была и в рецензиях. «Виноваты не актеры, а тот, кто неверно распределил роли», — писал критик. Кто же их распределял, оставалось загадкой.

Как уже упоминалось, коллектив существовал при Ленинградском театре эстрады. Попеременно, в зависимости от ситуации, то директором Театра эстрады, то заместителем был И. М. Гершман, в свое время открывший Райкину путь на большую эстраду. Директором маленького (всего около двадцати пяти человек вместе с техническим персоналом) Ленинградского театра эстрады и миниатюр в 1939 году был назначен Г. Д. Тихантовский, работавший до середины 1950-х годов. Занимаясь в основном финансовыми и хозяйственными вопросами, в художественную жизнь театра он не вникал, оставляя это Гершману, который к своему протеже относился по-отечески и на первых порах немало ему помог. По свидетельству очевидцев, «он был подлинным стратегом и в совершенстве владел искусством наступления, обороны, широкого, гибкого маневра». Возможно, в этом плане Райкин позаимствовал у него кое-что, весьма пригодившееся впоследствии. Не за горами, однако, было то время, когда деспотическая любовь Гершмана стала ему в тягость.

Глава пятая
В ЛЕНИНГРАДСКОМ ТЕАТРЕ ЭСТРАДЫ И МИНИАТЮР

Возвращение в Ленинград

Осенью 1940 года, перед началом второго сезона, художественным руководителем Ленинградского театра эстрады и миниатюр был назначен известный театральный критик и будущий «злостный космополит» Моисей Осипович Янковский. Автор ряда книг, в том числе замечательной книги об оперетте, человек остроумный, высокообразованный, он осуществлял общее руководство, поддерживал интересные начинания, подсказывал направления поисков репертуара. По словам писателя В. С. Полякова, он высоко ценил талант Райкина и стремился вывести артиста на более крупные, масштабные темы, подталкивал к использованию формы развернутого фельетона, к публицистике, всячески поддерживал его инициативу, фантазию, изобретательность.

Аркадий Райкин был молод, полон сил, энергии, желания работать. Друзья уговаривали его остаться в Москве, в уже сложившемся, имевшем отличное помещение театре, в труппе, возглавляемой мхатовцем Борисом Петкером. Но артист предпочел Ленинград, где, по сути, не было ничего — ни своего здания, ни труппы, которая разбрелась после неудачного сезона. Зато был Гершман, нетерпеливо ожидавший своего любимца, покорившего всех талантом, яркой и самобытной индивидуальностью, помноженными на высокую театральную культуру. Талантливый продюсер уже заранее спланировал очередные гастроли, надеясь, что они помогут сплотить коллектив, а имя Аркадия Райкина, теперь уже лауреата Всесоюзного конкурса, обеспечит не только художественный, но и финансовый успех. Что до самого артиста, то он не без оснований рассчитывал на то, что в маленьком и еще малоизвестном театре у него будет больше простора для выдумки и эксперимента, и в своем расчете не ошибся.

Уже на втором году работы театра Райкин становится его неформальным лидером. Не случайно на страницах газеты «Известия» именно он рассказывает о предстоящем начале сезона, о планах и перспективах: «В ноябре распахнет свои двери театр эстрады и миниатюр. Спектакль начнется необычно. Конферансье в гриме героя фильма «Большой вальс» И. Штрауса появится за дирижерским пультом, взмахнет палочкой и торжественным музыкальным вступлением оповестит об открытии сезона...»

«Большой вальс» был одним из самых любимых зрителями фильмов предвоенных лет. К тому же Иоганну Штраусу и его эпохе были посвящены глубокие и серьезные исследования

художественного руководителя театра М. О. Янковского. Традиционный любовный треугольник под волшебные звуки штраусовских вальсов выглядел по-новому. История любви героев, их наивный и сентиментальный мир волновали, завораживали, а полная жизни музыка придавала фильму захватывающую оптимистическую интонацию. Появляясь на сцене в облике благородного героя «Большого вальса», Райкин справедливо рассчитывал на то, что такой пролог поможет сразу же установить контакт с публикой.

Еще звучала музыка, а артист, мгновенно сняв грим Штрауса, уже появлялся на просцениуме, чтобы начать фельетон «Четыре времени года», в котором, используя маски кота, медведя, лисы, индюка, пародировал различные типы обывателей.

Фельетон-рассуждение о «природе» и людях был задуман Райкиным еще на гастролях в Днепропетровске вместе с Р. Е. Славским, предложившим ему в качестве музыкального фона взять альбом «Времена года» П. И. Чайковского. Авторы

А. Раскин и М. Слободской использовали текст Джерома К. Джерома, осовременив его. Насколько острой оказалась сатира и как она сочеталась с лирической музыкой великого композитора, судить трудно. Славский вспоминает выразительную фигуру футбольного болельщика в эпизоде «Лето»; удачную, с сатирическим прицелом, репризу о заполнивших все улицы и театры дамах, ставших блондинками с помощью перекиси водорода («...одним словом, Всесоюзная *перекись* населения»[7]). В печати — а ленинградская пресса живо откликнулась на премьеру — рецензенты старались избегать разговора о сатире, о точности сатирических уколов. Мне удалось найти лишь одно, мало что говорящее замечание И. О. Дунаевского: «Приятен вступительный конферанс «Времена года»». Во всяком случае, стоит отметить непредвзятость композитора, отметившего на страницах «Ленинградской правды» работу театра, тремя годами ранее созданного на месте его собственного.

Фельетон «Четыре времени года» стал прообразом будущих развернутых вступительных монологов Райкина. Найденная в начале его творческого пути форма будет совершенствоваться, развиваться, видоизменяться. Со временем появятся иные интонации, иная эмоциональная окраска. Эти фельетоны будут написаны разными авторами, но они непременно рассчитаны на райкинскую манеру, его искренность, доверительную интонацию, умение общаться с аудиторией. Только Райкин мог дать им сценическую жизнь, сделать достоянием широкой публики.

Любопытно, как изменился у Райкина характер фельетона по сравнению с его предшественниками. Если Смирнов-Сокольский

представал перед публикой как трибун, пламенный оратор, то Райкин — как собеседник, искренне, иногда грустно, а чаще с юмором, с иронией делившийся своими размышлениями со зрителями. Голос Николая Павловича гремел, нередко он нарочито форсировал звук; его юмор был ядовит, артист без сожаления осмеивал своих антигероев. У Аркадия Исааковича голос от природы был слабым, чуть хрипловатым, но, несмотря на это, он выражал все оттенки чувств, в том числе и гнев, и сарказм. 1920-е годы, связанные с именем Маяковского — «агитатора, горлана-главаря», наложили свою печать на творчество Смирнова-Сокольского. Райкин вышел на эстраду в 1930-е, в период утверждения психологического искусства с его негромкой, проникновенной интонацией. Само время сделало их антиподами. Н. П. Смирнов-Сокольский был достаточно проницателен, чтобы оценить талант молодого артиста, и всё же трудный характер знаменитого фельетониста доставил Аркадию Райкину немало неприятных минут.

Ленинградский театр эстрады и миниатюр начал свой второй сезон в конце ноября 1940 года, когда проходила Декада советской музыки и эстрады, вызвавшая полемику в прессе. Дунаевский утверждал, что эстрада в последние годы не дала ничего нового и, как всегда, отстает. Его противники, напротив, находили большие сдвиги и достижения. Но после посещения Театра эстрады и миниатюр даже скептически настроенный Исаак Осипович, убедившись в успешности первой программы «Четыре времени года», вынужден был признать, что «творческая практика важнее схоластических споров». И хотя программа была неровной, далеко не все номера оказались одинаково удачными, а иногда новые сценки, запрещенные реперткомом[8], приходилось заменять старыми, уже известными вещами вроде «Кетчупа», зрителей покоряли обаяние Аркадия Райкина, непринужденность и легкость его конферанса.

Подобная неровность репертуара будет и в дальнейших программах, что естественно для театра, где каждая миниатюра является самостоятельным спектаклем. «Первая программа театра двойственна и противоречива, — писал известный ленинградский критик Евгений Мин. — Здесь есть и настоящие художественные произведения — счастливые находки фантазии, творчества, смелые поиски новых форм, и рядом с ними старые, скучные, слабые номера, недостойные ни театра, ни актера, ни зрителей».

«Находками фантазии» критик не без основания считал миниатюры-интермедии, каждая из которых длилась не более двух-трех минут, подобие инсценированного анекдота с неожиданным финалом. Они сменяли друг друга в стремительном ритме, радовали парадоксальностью сюжетных поворотов, эксцентричностью поступков и характеров персонажей. Все они исполнялись двумя артистами — Аркадием Райки-ным и его партнером Григорием Карповским. От них требовалась молниеносная внешняя трансформация, а в иных случаях и актерское перевоплощение. В сценическом эскизе зритель находил черты характера, легко узнаваемые и в то же время комически гиперболизированные. С сатирой соседствовала смешная карикатура, ничего не значивший пустячок.

Почтенный лектор с пафосом призывает беречь социалистическую собственность. Упоенный своим красноречием, он ломает указку, а потом и кафедру.

Гражданин переходит улицу в неположенном месте. Услышав свисток милиционера, он так мастерски прикидывается слепым, что блюститель порядка сам осторожно переводит его через улицу.

В полутемной комнате горит свеча. К потолку подвешен человек. На столе записка: «Прошу никого не винить в моей смерти». Присмотревшись, посетитель обнаруживает, что «самоубийца» висит не в петле, а на подтяжках. «Почему такой странный способ самоубийства? — Пробовал накинуть петлю на шею — не могу, задыхаюсь».

Незадачливый вор скрывается в шкафу на глазах у хозяина. Прижимистый человек взламывает пол в поисках утерянного пятака.

А вот странная фигура человека, одетого в меховое пальто, на одной руке накинуто летнее пальто, на другой — плащ, в руках держит раскрытый зонтик и шляпу. Оказывается, перед выходом из дома он слушал по радио прогноз погоды.

Такие миниатюры позволяли артисту осваивать технику мгновенного перевоплощения. Внимание к сценическим деталям и умение ими пользоваться, безупречное ощущение ритма внутренней жизни персонажа, богатство и разнообразие актерской палитры помогали Райкину делать яркие сценические зарисовки, удивляющие и покоряющие точностью и лаконизмом. Критики находили в них «больше смысла и юмора, чем в иных длинных и утомительных скетчах».

На старом рисунке — два молодых актера: Райкин и Карповский возле небольшого занавеса, на котором изображена фантастическая птица, нечто среднее между чайкой и гусем, а наверху занавеса — загадочное сочетание букв, МХЭТ, напоминающее всем известную аббревиатуру МХАТ. Оно расшифровывалось как «Малый художественный эстрадный театр». В самом названии нового для нашей эстрады жанра были и шутка, и ирония, и дерзкая задиристость. Находясь на старте, молодой эстрадный театр весело острил, не забывая, однако, о сатирических уколах своих острот.

История шутит по-своему. Пройдут десятилетия — и бывший МХЭТ под руководством его основателя и ведущего артиста Аркадия Исааковича Райкина станет эталоном высокого искусства. Когда в 1978 году на праздновании восьмидесятилетия со дня основания Московского Художественного академического театра Райкин выйдет на сцену, чтобы прочитать специально подготовленный монолог, прославленные мхатовцы поднимутся со своих кресел и будут стоя приветствовать великого артиста.

А в 1940—1950-х годах Райкин весело и непринужденно острил, на разные лады обыгрывая слово «МХЭТ». Вариантов было много, вот один из них: «Что такое МХЭТ? — Молодо, хорошо, энтересно, талантливо!»

В исполнении Райкина миниатюры и в самом деле выглядели молодо и талантливо. Проницательный критик сразу заметил, что «короткие миниатюры не так уж пустячны по содержанию, как это может представиться на первый взгляд... булавочная сатира маленьких миниатюр-интермедий лучше поражает цель, чем давно притупившиеся пики острот некоторых фельетонистов».

Миниатюры не были изобретением Райкина. Еще за несколько десятилетий до него их успешно, хотя и в ином плане, использовал Никита Балиев в театре-кабаре «Летучая мышь». Инсценированные шутки, курьезы, анекдоты с участием всех артистов труппы были в репертуаре гастролировавшего в Москве (1939) Львовского театра миниатюр. Новая форма, показавшаяся интересной, была сразу подхвачена Московским театром миниатюр. Однако нигде она не получила такого резонанса, как в

Ленинграде у Райкина.

В спектаклях Львовского, а вслед за тем и Московского театров маленькая интермедия строилась преимущественно на занятном, анекдотическом повороте сюжета, на игре слов — нечто вроде инсценированной рубрики «Нарочно не придумаешь». Что касается Райкина, то для него и сюжет, и игра слов большей частью служили средством создания сатирических и комедийных зарисовок, современных типажей, выхваченных из бесконечной галереи жизни. Мастерство трансформации самого артиста многократно усиливало впечатление и обеспечило МХЭТу счастливую судьбу.

По словам самого Аркадия Исааковича, театр не придавал МХЭТу большого значения — это был один из многих составлявших его репертуар жанров — так называемые блицы, некоторые вовсе без текста, просто пантомима, другие с одной фразой, подобные цирковой репризе. Например, Райкин — дворник в тулупе и валенках, убирающий снег. «Почему вы тут поставили загородку?» — спрашивал дворника прохожий. «Потому что тут проходить нельзя». — «А почему нельзя?» — «Потому что нельзя, нельзя». Посреди этой перепалки сверху сваливался огромный ком снега, прохожий падал. «Я же русским языком говорил тебе, что нельзя».

Вспоминая эти старые мини-интермедии, Райкин неудержимо смеялся особым, свойственным ему тихим смехом. «Все вещи были страшно короткие, — рассказывал он, — несложные в постановочном отношении. Хотя написать коротко не так просто. Да и сыграть, может быть, тоже. Дело в том, что мы не обращали особого внимания на «блицы». Больше всего нас беспокоил первый монолог, в нем заключалась суть нашей программы. На него времени уходило гораздо больше, чем на МХЭТ».

Но не только МХЭТ получил единодушную оценку рецензентов. Они отмечают уверенность и спокойствие, которые появились теперь в поведении конферансье, его мягкую, профессиональную манеру. И даже те, кто, привыкнув к классическому конферансу Н. Ф. Балиева и А. Г. Алексеева, поначалу не принимали Райкина, кому не нравились его дикция, глуховатый, плохо слышный в Летнем театре сада «Эрмитаж» голос, «любительская» манера чтения, его падающая на лоб прядь, походка его «Чаплина», — даже они поддались его обаянию. В РГАЛИ сохранилась интересная дневниковая запись авторитетного рецензента, в прошлом известного эстрадного танцовщика Виктора Ивинга (В. П. Иванова). С большим трудом получив, наконец, через руководство Москонцерта возможность попасть на выступление Райкина в саду «Эрмитаж», он

раздраженно перечислял эти и другие недостатки, упрекая артиста в том, что монолог о героическом прошлом и настоящем Ленинграда он прочел невыразительно, хотя и старательно — ясно, что героика не его амплуа. И все-таки критик не мог не почувствовать несомненного обаяния Райкина: «Есть что-то в нем простое и милое. Непринужденность и естественность в манере подачи текста, в манере держаться на сцене». По ходу концерта Ивинг убедился, что Райкин создал своеобразный жанр конферанса, иногда превращавшегося в сценку. Критик признавался, что к концу вечера артист его покорил: «Я следил за ним с очевидным удовольствием, хотя и не всё слышал. Актер, который умеет вас переубедить, преодолеть первоначальное недоверие, безусловно, талантлив».

«Почему вы не берете печенье?»

Программа, покорившая пожилого, брюзгливого рецензента, в прошлом эстрадного артиста, вышла в начале 1941 года. Ее автором был молодой писатель-ленинградец Владимир Соломонович Поляков. В своей книге он описал встречу с Райкиным. Конечно, он уже знал «застенчивого юношу с большими и удивленными глазами», более того, являлся автором сценки «Могу, могу..» в спектакле, которым год назад открылся Ленинградский театр эстрады и миниатюр. Но на этот раз молодой артист пришел к нему с несколько необычной просьбой: «Напишите мне, если возможно, фельетон. Только чтобы это был не фельетон. Я должен сидеть за столом и пить чай. А все зрители — это мои гости...» Автор не очень понял поначалу, чего хочет от него Райкин, но ему понравилось желание исполнять «фельетон, который не фельетон».

Заметим, начинающий артист пришел к уже маститому автору со своим собственным замыслом, своим видением будущего номера. Придуманный Райкиным и написанный Поляковым номер дал название всей программе «На чашку чая». Она начиналась с «чаепития», которое, по словам критика, сразу же создавало в зале хорошую атмосферу неожиданной интимности и простоты.

Райкин из зрительного зала поднимался на сцену, где был накрыт стол с дымящимся самоваром, неспешно усаживался, наливал чай, аппетитно прихлебывал его из блюдца, закусывал печеньем. Ничего похожего на традиционный выход конферансье. Лукаво и зорко посматривая на зрителей, посмеиваясь над собственной затеей, он приглашал их принять участие в чаепитии, извинялся, что не может всех усадить за свой стол. Отпивая горячий чай, он попутно рассказывал короткие истории, юморески. Например, о руководителе, решившем избавиться от двух глупых и не нужных ему сотрудников. Он их уволил и взял одного умного, толкового. Но скоро новый сотрудник стал замечать недостатки в работе, начал громко о них говорить, критиковать. И тогда начальник подумал: «Один ум хорошо, а два дурака лучше». «Почему вы не берете печенье?» — прерывая рассказ, обращался Аркадий Райкин к зрителям. И продолжал: «Жил-был дуб, рядом вырос молодой клен. Старому дубу надо было потесниться, чтобы дать больше простора клену. Но он не собирался выходить на пенсию и прожил триста лет. А клен «дал дуба»».

«Артист вел беседу так просто и мягко, — вспоминал

Поляков, — что и впрямь казалось, мы все сидим у него в гостях и чаевничаем вместе с ним».

Райкин, как это обычно свойственно конферансье, чувствовал себя хозяином программы, осуществлял связь сцены и зала. Но благодаря остроумному приему обычные задачи конферанса решались нетрадиционно. Остальное было делом его умения, таланта и обаяния. «На чашку чая» и другие спектакли этого предвоенного сезона привлекли внимание публики и прессы.

В рецензиях почти полувековой давности уже возникает тема, впоследствии прошедшая лейтмотивом многих посвященных Райкину статей: противопоставление ведущего артиста и коллектива. В советском театре, равнявшемся на МХАТ, слаженность, «ансамблевость» актерской игры становилась одним из основных критериев оценки спектакля. Премьерство, гастролерство решительно изживались и, казалось, уходили в далекое прошлое вместе с легендарными именами Павла Орленева (1869—1932), Мамонта Дальского (1865—1918) и других больших и малых звезд русской сцены.

Разумеется, в действительности дело обстояло не так просто. Даже в труппе академического театра наряду с ансамблевыми спектаклями были такие, которые были поставлены в расчете на талант одного актера: А. А. Остужева в роли Отелло, А. Г. Коонен в роли мадам Бовари и др. Но подобные примеры были исключениями. От коллектива, тем более молодого, начинающего, требовали крепкого ансамбля.

Положение премьера дало повод для многих упреков в адрес Райкина даже со стороны доброжелательных и компетентных критиков. Очевидно, нужно было время, чтобы понять место Райкина в театре и на эстраде, истинную цену его «премьерства». В дальнейшем к этой теме мы еще вернемся, здесь же приведем лишь замечание Евгения Мина, сделанное в 1940 году, когда молодой артист начал всего лишь второй сезон в Ленинградском театре эстрады и миниатюр: «В первой программе Райкин занят много. Пожалуй, даже слишком много. Он конферирует, играет, поет, дирижирует оркестром, и порою кажется, что присутствуешь не на эстрадном спектакле, а на гастролях Райкина при участии других актеров». «Другими актерами» были, однако, опытные мастера, такие как Роман Рубинштейн, Надежда Копелянская, за плечами у которых большие роли в спектаклях мюзик-холлов, участие в различных театрах малых форм, солидный стаж на эстраде.

Но даже из кратких заметок рецензентов видно, что публика шла «на Райкина» и соответственно строилась программа. Его талант выделялся, не укладывался в ансамбль. Скорее всего,

артист не смог бы этого сделать, даже если бы очень захотел.

Он хотел работать и работал с той самоотдачей, с тем неукротимым азартом, фанатизмом, что само по себе нередко уже равнозначно таланту. В течение сезона 1940/41 года на улице Желябова по-прежнему каждый вечер давались два спектакля Ленинградского театра эстрады и миниатюр, в 20.00 и в 22.15. За этот сезон были подготовлены и выпущены три эстрадных представления, каждое в двух отделениях, где Райкин выступал в качестве и конферансье, и исполнителя сценок, песенок, танцев, номеров оригинального жанра, пантомимы.

Но, главное, работая с таким напряжением, он не просто был вовлечен в стремительный водоворот планов, дел, забот, радостных успехов и огорчительных неудач. Молодой артист находился в непрерывном поиске, этот поиск был предопределен его отношением к искусству в целом и к эстраде в частности, с которой он теперь связал свою жизнь. Чуть позже, в 1945 году, он выразит это отношение в искренних и простых словах: «К смеху и шутке на эстраде я относился и отношусь чрезвычайно серьезно, требовательно, любя и глубоко уважая это истинно массовое и трудное искусство... Эстрадный актер должен упорно работать над собой, быть неутомимым выдумщиком... Необходимо работать с талантливыми, любящими эстраду авторами». Поиски таких авторов стали его постоянной заботой.

Владимир Поляков

В литературе о Райкине принято считать «На чашку чая» первой «целостной», принадлежащей перу одного автора программой. На самом деле работа с Владимиром Соломоновичем Поляковым была лишь ступенькой к такой программе. Кроме Полякова на старой афише указаны авторы Иосиф Прут, Александр Раскин, Морис Слободской, в качестве режиссеров названы артисты Григорий Карповский, Роман Рубинштейн, Александр Ругби.

И всё же В. С. Поляков сыграл значительную роль в творчестве артиста. Уже в начале своего театрального пути, в сезоне 1940/41 года, Райкин, отчетливо осознававший необходимость иметь талантливого и любящего эстраду автора, нашел такового в его лице.

Они почти ровесники — Поляков старше всего лишь на год, но к моменту начала их совместной работы он был уже известным сатириком и юмористом. Владимир Соломонович с конца 1920-х годов печатался в ленинградских журналах «Бегемот», «Ревизор», писал пьесы и обозрения для театров малых форм, фельетоны, монологи, сценки для артистов эстрады Марии Мироновой и Александра Менакера, Рины Зеленой и других, а также сценарии кинофильмов; в частности, ему вместе с Борисом Ласкиным принадлежит сценарий знаменитой картины Эльдара Рязанова «Карнавальная ночь» (1956). Своим крестным отцом в литературе он считал М. М. Зощенко, давшего ему первые серьезные уроки профессионального мастерства. По сравнению с учителем талант ученика был более скромным, но зато и более «сценичным». Не случайно его постоянно тянуло к театру. Он не только писал для сцены, но и создавал театральные коллективы, руководил ими, был постоянным участником как ленинградских, так и московских капустников. В трудные годы Великой Отечественной войны, во время отступления наших войск на южном направлении, в горах Кавказа работал его фронтовой «Веселый десант». В 1959 году благодаря его усилиям родилось одно из последних детищ Полякова — Московский новый театр миниатюр, позднее переименованный в театр «Эрмитаж», значительно изменившийся, но успешно работавший уже под чужим руководством.

По рассказам Р. Е. Славского, хорошо знавшего и артиста, и писателя, Райкин всегда тщательно обдумывал будущую работу, приходил к автору со своим замыслом, предлагал сначала «обмозговать» его в деталях и только потом сесть за письменный

стол. В отличие от него, Полякову легче было написать сразу, «одним духом». Обычно он работал по ночам и в течение одной ночи мог придумать целую программу. Но при этом Райкину приходилось буквально стоять у него над душой. Чуть артист задремывал — Поляков тут же переставал работать. По словам Аркадия Исааковича, писал он очень смешно, не отрывая руки от бумаги; строчки шли кругами, он только поворачивал лист. При этом он всё время шевелил губами. Казалось, не было мгновения, чтобы он задумался над следующей фразой. К шести утра программа бывала готова. Но над ней требовалось еще много работать: редактировать, уточнять, что-то изменять.

«Мы сотрудничали долго, и я ему очень благодарен. Но потом пути наши разошлись как-то в разные стороны», — вспоминая Полякова, сказал однажды Райкин. Что ж, вероятно, они и должны были разойтись: очень несхожими, даже полярными были характеры автора и артиста. Милейший, добрейший и обаятельнейший человек, Владимир Соломонович обожал всевозможные розыгрыши, был разбросанным, даже несколько хаотичным, «богемным» по контрасту с целеустремленным, собранным, серьезным Аркадием Исааковичем.

Их последняя совместная работа — кинофильм «Мы с вами где-то встречались». Создавая сценарий, Владимир Поляков строил фабулу таким образом, чтобы в картину по возможности органично вошли лучшие эстрадные номера артиста. Эта работа, при всех недостатках — изначальной за-данности, схематизме — всё же оправдала свое предназначение: сохранила облик сорокалетнего артиста для последующих поколений, не видевших Райкина «вживую», дала возможность получить, пусть и неполное, представление о его эстрадных номерах, зафиксированных на пленке

Содружество автора и артиста существовало 16 лет и пришлось на периоды, достаточно трудные для театра, работающего в сатирических жанрах. Многое из того, что за эти годы было написано Владимиром Поляковым, вошло в антологию лучших работ Аркадия Райкина. В свою очередь, личность артиста, его редкий талант в соединении с высочайшей требовательностью подсказывали писателю новые сатирические образы, новые формы. Сотрудничество было столь же плодотворным, сколь досадным и драматичным стал разрыв. Особенно болезненно он отразился на Полякове — второго Райкина у него не оказалось. В состоянии крайнего раздражения он написал злую пародию на Райкина, машинописный текст которой передавался из рук в руки. Дошел он и до Аркадия

Исааковича. В труппе театра на упоминание имени Владимира Соломоновича было наложено строжайшее табу. Поляков с его мягким, отходчивым характером первый протянул руку, пытаясь восстановить дружбу. «Прошло время, и мы помирились», — вспоминал Райкин. Но прежней близости уже не было. В театр постепенно пришли молодые авторы, вместе с ними новые персонажи, новое качество юмора.

Последняя книга Полякова, вышедшая при его жизни, где он рассказывал о себе, о друзьях, о работе, озаглавлена «Товарищ Смех». Веселый, остроумный человек, он любил и высоко ценил смех, сделал его своим верным товарищем. «Одна из главных встреч» — так названа глава этой книги, посвященная Аркадию Исааковичу Райкину.

«Невский проспект»

Труппа Ленинградского театра эстрады и миниатюр в течение предвоенного сезона изменилась и пополнилась, но Райкин по-прежнему солировал. «Хотелось бы, чтобы зрители шли в театр, а не на Райкина», — отметил в рецензии на спектакль А. М. Бейлин, будущий автор первой книги об Аркадии Исааковиче. Но что бы ни писали критики, зритель шел именно «на Райкина» — и не обманывался в своих ожиданиях.

В апреле 1941 года вышла последняя довоенная программа «Не проходите мимо», также состоявшая из отдельных номеров и уже почти целиком написанная Владимиром Поляковым. Лучшим номером был вступительный монолог «Невский проспект», задававший тон всему спектаклю. Райкин в «Воспоминаниях» ошибочно называет в качестве инициатора номера Р. Славского — но к этому времени их пути уже разошлись. Скорее всего, идея принадлежала М. О. Янковскому. Постановщиком спектакля был Арнольд Григорьевич Арнольд, талантливый режиссер Ленинградского мюзик-холла, постановщик больших цирковых программ. Его работы отличали чувство комического, склонность к эксцентрике, щедрая выдумка, темперамент. Художественный почерк Арнольда отчетливо проявляется в «цирковом блицконцерте «Четыре канотье»», где одним из жонглеров, работающих с канотье, был Аркадий Райкин. Не без участия Арнольда Григорьевича появились «Самая настоящая венская оперетта «Мадам Зет»» и другие эксцентрические номера. Танцы «Девушка спешит на свидание» и «Негритянская румба» поставил талантливый ленинградский балетмейстер Аркадий Обрант. Лаконичное оформление принадлежало художнику-постановщику Петру Снопкову — по рекомендации Дунаевского он работал с Ленинградским театром эстрады и миниатюр с первого спектакля.

Когда артисты впервые собрались в театре на улице Желябова, сцена была уже подготовлена — на занавесе они увидели буквы «Э» и «м» (Эстрада и миниатюры). Снопков хорошо чувствовал специфику театра малых форм. Отбрасывая детали, он достигал выразительной лапидарности, подсказывал условные решения, которые подстегивали актерскую фантазию. Самым выразительным элементом на сцене он считал лицо актера, ценил актерскую работу, поданную, как принято было говорить в ту пору, «на чистом сливочном масле», то есть исключительно актерскими средствами.

Спектакль «Не проходите мимо» отошел от того похожего на

капустник представления, которым полтора года назад открывался Ленинградский театр эстрады и миниатюр. Теперь в его создании участвовали автор, режиссер, художник, балетмейстер. И все-таки лучшим номером рецензенты дружно назвали фельетон В. С. Полякова «Невский проспект» в исполнении Аркадия Райкина, где постановочные моменты были сведены к минимуму.

В статье, посвященной итогам сезона Ленинградского театра эстрады и миниатюр, Евгений Мин особо остановился на фельетоне как одном из самых трудных жанров эстрадного искусства, требующем от автора умения сочетать целый ряд злободневных тем с какой-то одной кардинальной проблемой, служащей стержнем всего произведения. «Нередко, — пишет критик, — фельетон превращается в своеобразную литературную «селянку»... (сейчас бы сказали «сборную солянку». — *Е. У.)*. В. Поляков обошел рифы и мели этого жанра. В «Невском проспекте» при разнообразии тем, подвергающихся сатирическому обстрелу, наличествует некий идейный каркас, вокруг которого драматург группирует события и образы. В фельетоне немало по-настоящему смешных мест, автор находит верную сатирическую мишень для обстрела, и вместе с тем в «Невском проспекте» есть и хорошая лирика, и публицистика, и пафос гражданственности».

«Невский проспект» надолго вошел в репертуар Райкина. Несколько изменяя текст, он исполнял этот фельетон и в военные годы. Если на первых представлениях яркое впечатление производили прежде всего игровые моменты, а публицистические и лирические удавались меньше, то впоследствии актер, продолжавший со свойственной ему настойчивостью работать над текстом, добился звучания всей его богатой оттенками эмоциональной палитры.

С фотографии того времени смотрит серьезное, почти без грима лицо молодого артиста. Он, в элегантном, застегнутом доверху пальто, в шляпе, держит в руках чемоданчик, на который в какой-то момент присядет. «Нет ничего лучше Невского проспекта!» — задумчиво произносил он гоголевскую фразу. Рассказ классика о красотах Невского, о встречах, которые там случаются, как бы переносился в настоящее время. Монолог густо населялся персонажами, и каждый из них, охарактеризованный двумя-тремя словами, в интерпретации Райкина становился живой и достоверной фигурой. Толпа на Невском сгущалась, люди встречались, расходились, обменивались репликами. Рассказчик, с наслаждением окунаясь в эту толпу, наблюдал, комментировал, размышлял. Зритель, увлеченный внутренней

логикой рассказа, был ошеломлен богатством портретных зарисовок и наблюдений. А рассказчик уже снова погружался в историю — вспоминал об основателе города Петре Великом, о его указе подвергать порке за замусоривание Невского проспекта. «Сегодня такого указа нет, а жаль!» Артист приглашал публику совершить вместе с ним путешествие от Адмиралтейства с его золотым шпилем к Московскому вокзалу, завернуть на улицу Желябова, где помещался театр. «Прогулка» позволяла затронуть различные темы: поговорить о строительстве, о театрах, о магазинах, о памятниках и даже о телефонах-автоматах. Лирические интонации незаметно переходили в сатирические, а задушевная беседа — в комические зарисовки. Бытовые темы (упомянутая «мелкотравчатость») подчинялись общему замыслу — рассказу о городе от лица молодого ленинградского интеллигента. Не случайно монолог, слегка переделанный, исполнялся артистом во время войны, и зрители понимали: на долю рассказчика, как и многих ленинградцев, выпало немало тяжелых испытаний в борьбе за свой город.

Райкин любил Ленинград, в котором он вырос, любил его традиции, старых ленинградцев, таких как его учитель В. Н. Соловьев. Сам он считал, что в этом фельетоне впервые был найден «естественный сплав лирико-публицистического и сатирического начала», что впоследствии будет отличительной чертой руководимого им театра. Артист не просто рассказывал о красоте города, его истории и современности, перемежая рассказ игровыми сценками, а всякий раз как бы заново проживал всё то, о чем говорилось в фельетоне, призывая зрителей «не проходить мимо».

В спектакле «Не проходите мимо» Аркадий Исаакович помимо своего главного номера исполнял песенки, хореографические номера с «ансамблем герлс»[9] («Девушка спешит на свидание») и участвовал в уже упомянутом пародийно-эксцентрическом номере «Четыре канотье». В стремительном ритме незатейливой музыки четверо артистов (А. И. Райкин и музыкальные эксцентрики Г. М. Поликарпов, Н. Ф. Александрович и А. А. Ругби) манипулировали соломенными шляпами, которые летели за кулисы, чтобы тут же вернуться им в руки с противоположной стороны. Пародией на опереточные штампы был номер «Мадам Зет», раскритикованный рецензентами. Оценивая репертуар театра, они сетовали, что в нем слишком большое место занимает пародирование неудачливых певцов, плохих рассказчиков, шарлатанов-жонглеров, опереточных штампов и т. д. и т. п.

...Беседуя с Аркадием Исааковичем, мы неспешно ворошим

старое, давно забытое. Афиши, фотографии помогают восстановить прошлое, подсказывают имена и факты.

Время доказало, что обращение к Гоголю было не случайным. Райкин и в дальнейшем будет черпать у него типажи и сюжеты, но главное — всю жизнь учиться силе гоголевского гнева и гоголевской любви: «Гнева против того, что губит человека. Любви к бедной душе человеческой, которую губят». Он будет не раз ссылаться на Гоголя, снова и снова вчитываться в

его прозу, вглядываться в судьбу художника, которая неумолимо влекла его от искрящихся юмором «Вечеров на хуторе близ Диканьки» к трагическому прозрению «Мертвых душ». Погружаясь в мир гоголевских персонажей — а через десятилетие Райкин сыграет и Хлестакова, и Манилова, и Собакевича, и Ноздрева в их современном обличье, — он будет жить идеями их автора, его пафосом и сарказмом. Сатира, всё более едкая и уничтожающая, предстанет у Райкина в том естественном сплаве с лирикой, какой отличает гоголевскую прозу.

Важно, что с первого появления на эстраде Райкин имел собственное, хотя вначале, может быть, еще несколько «размытое» лицо. Среди всех факторов, которые влияли на формирование его индивидуальности, выделяются две фигуры, прошедшие через его артистическую жизнь: Николай Васильевич Гоголь и Чарлз Спенсер Чаплин. В большой посвященной Райкину прессе последних лет сравнения с Гоголем встречаются не менее часто, чем сравнения с Чаплином, они стали даже неким штампом. Но основания для них, безусловно, есть. Стремление к характерам-символам, к предельной обобщенности в соединении с реализмом деталей сближает искусство Райкина с творчеством великого писателя. «Больше от Шекспира, чем от Диккенса», — говорил Чаплин; Райкин мог бы сказать: «Больше от Гоголя, чем от Чехова».

«Счастлив писатель, который... окурил упоительным куревом людские очи; он чудно польстил им, сокрыв печальное в жизни, показав им прекрасного человека... Но не таков удел писателя, дерзнувшего вызвать наружу всё, что ежеминутно перед очами и чего не зрят равнодушные очи...» — словами Гоголя начинает Аркадий Исаакович статью-интервью, опубликованную к его шестидесятилетию.

Равнодушным взгляд Райкина не был никогда! Сколько раз придется ему выслушивать упреки в сгущении красок, нетипичности персонажей, критиканстве, искажении действительности, зубоскальстве и прочих грехах! Отстаивая право сатирика, сколько раз будет расплачиваться он здоровьем, собственным сердцем!

Но в первые годы ленинградское руководство хотя не помогало, то по крайней мере и не мешало. На маленький театр просто не обращали внимания, что позволяло ему ощущать некую независимость. «Я отдаю себе отчет, что мы были не столь уж значительным явлением, во всяком случае, не столь заметным, — вспоминал много позднее Райкин. — В основном развлекали. Могли по своему желанию двигаться в любую сторону — направо, налево, вперед, назад. Главное, лишь бы театр работал и имел успех у публики. Впрочем, мы скоро начали понимать, что развлечение развлечением, но надо говорить и о чем-то серьезном».

Уже первые эстрадные работы Райкина, докладчик-«звонарь» или лжеученый-пушкинист, при всем комизме, веселости имели сатирическую направленность. Сатирическую интонацию нетрудно усмотреть и в шутливых миниатюрах МХЭТа. Становление личности Райкина и одновременно его формирование как артиста шли стремительно. Заметным этапом стал «Невский проспект». Но вряд ли справедливо мнение критика Евгения Мина, что в 28 лет, то есть к концу 1930-х годов, Аркадий Исаакович был определившимся мастером-художником, знал, что хочет сказать, и знал, как сказать. Ему предстояло еще многое узнать, понять и пережить.

В канун войны Райкин вместе с театром гастролировал в Мурманске с двумя программами: «На чашку чая» и «Не проходите мимо». Газета «Полярная правда» посвятила театру большую статью. Судя по программкам, Райкин, прислушавшись к критикам, уже традиционно упрекавшим его в «премьерстве», принимал участие всего в нескольких номерах. Так, в спектакле «Не проходите мимо», кроме вступительного фельетона и участия в МХЭТе, он исполнял пантомиму «Рыболов» с неожиданной куплетной концовкой и басню «Козел и антилопа». Сразу же за райкинским фельетоном следовали французская комедия М. Жербидона «Золотое дело» в исполнении Н. Копелянской, Р. Рубинштейна, Г. Карповского и Н. Галацера, комедия Л. Славина «Тихий старичок» (играли В. Богданова, Т. Майзингер, И. Галацер и др.), «История болезни» А. Чехова (В. Богданова, Т. Майзингер, Г. Поликарпов), эксцентрический номер «Наш цирк» (артисты Н. Александрович и Н. Галацер, дрессировщик А. Ругби, шталмейстер В. Чесноков). Из двенадцати номеров Райкин выступал в четырех. И все-таки в печатных откликах на гастроли, несмотря на участие известных актеров, снова крупно выделяется его имя, с ним ассоциируется успех спектаклей в целом.

Глава шестая ВОЙНА

Эвакуация

Вслед за Мурманском начинались гастроли в Днепропетровске, куда год тому назад театр был приглашен Л. И. Брежневым, тогда секретарем Днепропетровского обкома партии.

Гастроли открывались 22 июня 1941 года. По какой-то причине, которую Аркадий Исаакович запамятовал, Рома в тот раз не смогла поехать. Сам он приехал в город накануне и хорошо провел вечер с артистами Малого театра, которые тоже гастролировали в Днепропетровске, а на следующее утро услышал по радио речь Молотова.

«Я разве воевал? Я пел», — ответил как-то Леонид Осипович Утесов на вопрос корреспондента о его участии в войне. Об артистах на фронте написано много. Мемуары, сборники, отдельные статьи воспроизводят военные страницы истории советской эстрады. Благодаря доходчивости, «короткометражности», злободневности эстрадные жанры заняли ведущее положение в репертуаре фронтовых бригад. К формам эстрадного театра, оперативного и публицистического, обращались в тот период и артисты театра драматического. Удельный вес малых форм в общем потоке искусства резко вырос. Исполнители, еще недавно казавшиеся легкомысленными шутниками и забавниками, доказали патриотизм, серьезность своего веселого искусства.

В воспоминаниях участников фронтовых бригад и театров много общего. И бесконечные дороги на тряских грузовиках и разбитых автобусах в мороз и жару, и выступления на самых разных, необычных эстрадах, и опасность постоянного обстрела, и беспокойство о близких, оставленных где-то в тылу, и радостный прием, который оказывали артистам в каждой воинской части, в госпиталях. При всей схожести воспоминаний у каждого были свои незабываемые встречи, собственные трудности, беды, заботы.

Да, они, конечно, не воевали в прямом смысле слова. Ни Леонид Утесов, изъездивший со своим джаз-оркестром многие фронты, ни Лидия Русланова, выехавшая с первой фронтовой бригадой и закончившая войну концертом на ступенях берлинского рейхстага, ни Клавдия Шульженко и Владимир Коралли, работавшие с джаз-ансамблем на Ленинградском фронте в самый трудный период блокады, ни многие другие — назвать всех на этих страницах нет возможности.

Позднее в статье «Электрокардиограмма» Райкин напишет: «Мне не пришлось воевать самому. Я не стрелял из винтовки по

врагам, не выталкивал плечом пушку из болота, не выбрасывался с парашютом, не взрывал мостов и вообще не совершал никаких подвигов... Я делал свое дело — выступал перед солдатами, матросами, командирами. И нацеливал свои, как принято выражаться, сатирические стрелы туда же, куда целились бойцы, — в фашистов. Мы много выступали перед солдатами, и мы им помогали, как я думаю. Дело тут не только в том, хорошо или плохо мы играли. Наш маленький передвижной театр был, кроме всего прочего, для бойцов кусочком Большой земли, приветом от родных и друзей, воспоминанием о мирной жизни. Когда мы приезжали на позиции, нас принимали со всей сердечностью, со всей доброжелательностью, какая только была возможна в тех тяжелых условиях. Нас старались накормить досыта, нам аплодировали так, что рисковали отбить себе ладони, нас встречали и провожали как дорогих гостей. В нас видели товарищей по борьбе, только иначе вооруженных, — и это было нам дороже всего».

Они и в самом деле были товарищами по борьбе. За четыре года Райкин со своим коллективом проехал много тысяч километров по всем фронтам. Позднее была сделана карта с маршрутами театра. К сожалению, количество сыгранных спектаклей, концертных программ, отдельных выступлений не подсчитано. Заниматься этим тогда было некому. Выступали столько, сколько требовалось.

Двадцать второго июня 1941 года, когда должны были начаться гастроли Ленинградского театра эстрады и миниатюр в Днепропетровске, уже бомбили Киев. О работе не могло быть и речи. Но как выехать? Железные дороги были забиты до отказа. Спасибо, помог Л. И. Брежнев, по чьему приглашению ленинградцы приехали на эти гастроли. Театру выделили вагон, в который погрузили актеров и всё их личное имущество. Реквизит и декорации пришлось оставить в Днепропетровске. Ехали долго, домой вернулись, когда к городу уже подступали вражеские армии. Эти трагические дни запомнились Аркадию Исааковичу в мельчайших деталях:

«Приехали в Ленинград, когда уже эвакуировались театры. Вывозили детей. Михаил Михайлович Зощенко предложил Роме отправить нашу трехлетнюю Катю с детьми писателей, они выезжали куда-то под Ярославль. Девочку собрали, посадили на поезд. Через десять дней получаем телеграмму, что она больна — двустороннее воспаление легких. Не ест, плачет, зовет маму. Несмотря на все сложности, Рома помчалась в Ярославль. Через несколько дней я получаю еще более страшную телеграмму. Схватив первый попавшийся под руки маленький чемоданчик, в

котором обычно носил грим, кидаю туда два свежих воротничка и без вещей всеми правдами-неправдами добираюсь до Ярославля». Дети находятся в местечке Гаврилов-Ям, в 80—100 километрах от Ярославля. Добраться туда можно было только «кукушкой», она шла около четырех часов.

К счастью, кризис миновал и Кате становилось лучше. Требовались питание, уход. Дорога обратно в Ленинград была закрыта, а Аркадий Исаакович выскочил без вещей, без денег. Выручила местная филармония, предложив выступить с творческим вечером в помещении Ярославского драматического театра им. Ф. Волкова. Во время выступления пришла телеграмма, что с последним эшелоном из Ленинграда вместе с филармонией эвакуируется Театр эстрады и миниатюр. Состав должен сделать короткую остановку в Ярославле. Прикинув оставшееся время, Райкин понимает, что не успеет съездить в Гаврилов-Ям за женой и дочкой. Что делать? Вероятно, на лице артиста было такое отчаяние, что на выходе из театра его остановил офицер-летчик: «Что с вами? Почему такое лицо?» Совершенно незнакомый человек, которому Райкин почему-то рассказал о своих обстоятельствах, настойчиво посоветовал обратиться к их генералу — он сможет помочь.

Машина тут же была послана, а генерал усадил артиста обедать. Густо намазал маслом хлеб, поставил тарелку дымящихся щей и целый стакан водки: «Пей!» Аркадий Исаакович водку никогда не пил — какая польза от того, что ему станет плохо? Но отказать генералу было невозможно. Выпив, он устроился на диване. Когда сели пить густой, как деготь, чай, речь зашла об искусстве, и Райкин удивился, насколько образованным оказался этот с виду простоватый человек. Чтобы как-то занять время, генерал предложил пойти в театр на «Петра Первого». Успели ко второму действию. Тут уж Райкин его удивил, давая характеристики человеческим качествам незнакомых ему артистов. В это время доложили, что пришла машина с Ромой и Катей. Прощаясь, Аркадий Исаакович попросил генерала, буквально спасшего его семью, назвать свою фамилию. «Не стоит благодарности, — заметил тот. — Зачем вам моя фамилия? Я ведь полустанок на вашем пути». Так и расстались. По дороге на вокзал адъютант проговорился, что фамилия генерала Изотов. Много позднее, в конце войны, они встретились в коридоре гостиницы «Москва» и крепко обнялись.

Финал ярославской истории тоже оказался удивительным. На железнодорожной станции было темно, бесконечные линии путей забиты составами. Неизвестно, где стоял эшелон с эвакуированными артистами. И вдруг маленькая Катя кричит:

«Дядя Гриша!» Она как-то умудрилась разглядеть в темноте Григория Карповского и Николая Галацера, пытавшихся встретить Райкина в толпе. Едва успели вскочить в свою теплушку, как поезд тронулся.

Разлученные войной

Путь театра лежал в далекий Ташкент. Там, получив тесную комнатушку с глиняным полом, родители оставили маленькую Катю на попечение хозяйки квартиры. Поскольку М. О. Янковский поехать с театром не смог, Райкин теперь уже фактически стал художественным руководителем Ленинградского театра эстрады и миниатюр, поступившего в распоряжение политуправления Военно-морского флота.

Семья оказалась разбросанной по необъятной стране. Родители, сестра Белла и четырнадцатилетний брат Максим оставались в Ленинграде. Первые месяцы о них ничего не было известно. Лишь в начале 1942 года Аркадий Исаакович узнал от знакомого генерала, что тот помог его родным эвакуироваться в Уфу, где в это время находилась сестра Софья с мужем, известным авиаконструктором М. Анцеловичем. В голодном и холодном блокадном Ленинграде их немного поддерживали бутылочки с рыбьим жиром, когда-то предназначенные Аркадию и чудом сохранившиеся в кухонном холодном шкафу. Райкину не один год удавалось, используя свои актерские данные, делать вид, что он с отвращением пьет лекарство. Якобы опустевшие бутылочки он прятал в глубину ящика под кухонным окном, заменявшего в те времена холодильник. Там они и простояли, пока случайно не были обнаружены, когда семья уже начала голодать. Но здоровье отца, могучего, сильного человека, было подорвано: незаживающая язва на ноге, больное сердце, полное истощение. Вывезенный летом 1942 года вместе с семьей из Ленинграда в Уфу, он оказался в госпитале, ему грозила ампутация ноги. Но смерть все-таки стала результатом пережитой блокады. В госпитале хорошо кормили, и родные тоже приносили еду. Он, после пережитого голода, не мог удержаться и съедал всё, и истощенный организм не выдержал такой нагрузки. Мечта Исаака Давидовича увидеть обожаемую внучку Катю не осуществилась — его похоронили в Уфе. В дальнейший путь отправились втроем. После смерти мужа Елизавета Борисовна чувствовала себя плохо, болела и Белла, и все бытовые заботы легли на плечи Максима.

В Ташкенте досталось тягот и маленькой Кате. Родители постоянно посылали ее хозяйке продукты, но до девочки они, конечно, не доходили. Всегда голодная, с дизентерией, в экземе (жила вместе с поросятами), она собирала объедки и находилась на грани полного истощения, когда приехала бабушка с Беллой и Максимом. «Если бы бабушка приехала за мной на два месяца

позже, я бы недотянула», — вспоминает Екатерина

Аркадьевна. Теперь пятилетняя Катя оказалась в надежных руках. Дважды, по словам Максима Исааковича, брату с женой удавалось «заскочить» в Ташкент, привезти продукты и деньги. Однажды он даже дал два концерта. Но по тем временам это оказывалось всё же недостаточным, и Максиму вместо школы приходилось проводить время на базаре, где он обменивал вещи на продукты. Наконец весной 1944 года пришла телеграмма с вызовом в Москву.

В столице некоторое время все жили в общежитии Центрального дома Красной армии. Екатерина Аркадьевна вспоминает, что отцу удалось ненадолго отправить ее с бабушкой на пароходе в Плес, где была база отдыха театральных работников. С родителями, продолжавшими с театром ездить по фронтам, Кате приходилось видеться нечасто. Только после окончания войны, в конце лета 1945 года, они взяли ее с собой на гастроли в Сочи и задержались там на отдых. Как бы наверстывая упущенное, отец проводил с ней много времени — вместе плавали, бегали, играли в мяч. Вернувшись в Ленинград, девочка пошла в школу в первый класс, немного опоздав к началу занятий.

Максим в Москве за несколько месяцев экстерном окончил восьмой класс, поступил в строительный техникум, где успел проучиться один год, после чего тоже вернулся в родной Ленинград. В 1946 году он поступил в Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии (ЛГИТМиК) на курс В. В. Сладкопевцева.

Ленинградская квартира на Троицкой (ныне улица Рубинштейна) оказалась занята, и все родственники поселились в большой комнате Райкиных на Греческом проспекте. «Когда мама, Белла и я вошли в комнату, — вспоминал Максим Исаакович в книге «Про то и про это» (М., 2006), — мы не обнаружили там ряда вещей. Исчезли картины со стен, красивое венецианское зеркало в резной раме, два кожаных кресла, а старинное бюро со взломанными и опустошенными ящиками почему-то стояло в коридоре». Потом пропавшие вещи «случайно» нашлись в комнате соседа. Только после приезда Аркадия Исааковича удалось их с немалыми усилиями вернуть. Нетрудно представить, как сложились отношения с соседями!

На фронтовых дорогах

Политуправление военного флота, в чье распоряжение поступил театр, направило его на Дальний Восток. Новый, 1942 год встречали в поезде. По дороге давали спектакли в Новосибирске, Хабаровске. За несколько месяцев объехали весь огромный дальневосточный край. Жили в специальном отведенном театру вагоне, который прицеплялся к разным составам. Выступали на самых отдаленных пограничных заставах, на военных кораблях Тихоокеанского флота и Амурской флотилии.

В маленьком передвижном театре, с которым всё время находился И. М. Гершман, были ленинградские артисты Роман Рубинштейн, Григорий Карповский, Руфь Рома, Ольга Малоземова, Николай Галацер, Борис Дмоховский, Григорий Троицкий, Тамара Этингер, а также исполнители концертных номеров — танцевальные дуэты Нины Мирзоянц и Всеволода Резцова, Монны Поны и Николая Каверзнева и пользовавшаяся огромной популярностью Рина Зеленая со своими «детскими» номерами. Ее хрипловатый голосок, детские интонации, незамысловатые коротенькие истории и стихи глубоко волновали суровых зрителей, напоминая им о доме, о любимых и родных.

Зимой 1942/43 года театр Райкина получил направление на Кавказский фронт, где в это время не прекращались упорные бои. Основным местом его дислокации был Геленджик, где находилась база Черноморского флота. На побережье в бывших санаториях разместились госпитали. Хотя Сталинградская эпопея уже завершалась, враг отступал (14 февраля 1943 года нашими войсками был освобожден Ростов), а кольцо вокруг армии Паулюса продолжало неумолимо сжиматься, обстановка на Кавказе оставалась по-прежнему сложной. Пересеченная местность, холодные дожди в долинах и на побережье, разлившиеся реки, размытые дороги, метель и гололедица на горных перевалах — всё это сильно затрудняло наступательные операции Черноморской группы войск Закавказского фронта, которой в это время командовал генерал Иван Ефимович Петров. В распоряжении его штаба и находился Ленинградский театр эстрады и миниатюр, выступавший на военных катерах, в блиндажах, землянках, госпиталях — где придется. В стареньком автобусе он разъезжал по горным дорогам в гололедицу, метель и распутицу, под бомбежкой и обстрелом.

«Как ни старались нас беречь, — рассказывает Аркадий Исаакович, — всё же иногда мы рисковали. Выступали под

артобстрелом, ездили по дорогам, которые бомбил враг. Однажды мы застряли со своим автобусом на горном перевале, была жуткая метель, на дороге гололед, и вниз с перевала пропускали только машины, колеса которых были обмотаны цепями. Мерзнуть всю ночь в заледеневшем автобусе нам было вдвойне обидно, потому что мы имели предписание, спустившись с гор, встать на постой в приморском городе. Оставалось всего несколько часов езды, а там нас ждали тепло и еда. Но пришлось потерпеть. А наутро мы узнали, что дом, куда мы направлялись и где нам приготовили встречу, в ту ночь разбомбила дотла вражеская авиация». В этот же день артисты еще раз ушли от смерти. Из-за невольного опоздания расписание сдвинулось и оказалось, что в поселке Кабардинка, где они должны были выступать, снаряд как раз в это время попал в эстраду.

Маршруты театра нередко определял адмирал Георгий Никитич Холостяков. Так, по его указанию состоялась запомнившаяся всем участникам поездка на «крайнюю точку советской земли», где находилась батарея лейтенанта Зубкова, которая обстреливала занятый фашистами Новороссийск со стороны залива. Она ярко описана Руфью Марковной, проявившей себя незаурядным литератором. Рассказала о ней в своей книге «Разрозненные страницы» и Рина Васильевна Зеленая:

«Сорок третий год. Ленинградский театр миниатюр во главе с Аркадием Райкиным направлен на обслуживание Черноморского флота. Мы под Геленджиком. Живем в блиндаже, или кубрике (как говорят матросы), в огневом взводе товарища Мельника. Мы носимся, как нечистая сила, по всем батареям, по всем дорогам и направлениям, выступаем то в порту, то на корабле... то на подлодке, то на аэродроме. Мы были везде, кроме легендарной батареи Зубкова.

Дорога на батарею еще простреливалась, но ночью проехать в горах можно. У нас в театре смятение: сказали, что выступление на батарее Зубкова состоится, но поехать смогут не все. Будем тянуть жребий. В труппе такое творится, что директор обещает взять всех, если влезем в одну машину. Влезли».

Не напоминает ли этот эпизод сцену из «Начала жизни» Л. Первомайского, в которой Райкин дебютировал на профессиональной сцене в роли Виноградского? Впрочем, вероятно, об этом тогда вряд ли кто-нибудь вспоминал. Жизнь создала ситуацию, сходную с запечатленной драматургом и проникновенно сыгранной Аркадием Райкиным в трамовском спектакле 1936 года. Мог ли он тогда предположить, что станет участником подобного эпизода в действительности?

Пока спорили и собирались, время шло. Выехали только в

полдень при ярком солнечном свете. Выступали на дне колоссальной воронки, зрители сидели на ее склонах, словно в греческом амфитеатре. С моря дул резкий ветер, зубковцы были в ватниках, а актеры выступали в своих концертных костюмах. Хуже всего пришлось танцорам, исполнявшим восточные танцы, они были одеты совсем уж не по погоде. А если что-нибудь из реквизита клали на стол, поставленный посреди этой эстрады, то ветер сдувал предметы на землю. Зрители понимали трудности актеров, и, когда происходила такая накладка, кто-то из бойцов подползал по-пластунски к столу, поднимал упавший предмет, клал на стол и приваливал для надежности хорошим булыжником. Вдруг раздался противный вой и глухой взрыв потряс воздух. Аккордеонист продолжал играть, танцовщики исполняли свой номер с застывшими улыбками. Когда танец закончился, командир сказал: «Артисты, в машину! Быстро! Уезжайте. Спасибо, братцы. Сейчас мы им ответим!»

Еще один случай также запомнился многим. Выступали на Черноморской базе подплава[10], рассказывает Рома. Несмотря на то, что Райкин играл в полную силу, стремясь захватить аудиторию, подводники смеялись мало, были молчаливы и подавлены. Аркадий Исаакович стал на ходу перестраивать программу, нажимать, но всё оставалось по-прежнему. Артисты закончили спектакль огорченными и начали переодеваться. В это время за кулисы влетел сияющий молодой матрос. Оказывается, вернулась лодка, которую они уже похоронили. «Четверо суток ни слуху ни духу! А они вернулись! Живы!» Артисты в костюмах и гриме побежали к морю. Собравшиеся моряки молча обнимали и передавали из рук в руки товарищей, которых уже считали погибшими. «Мы стояли, — вспоминала Рома, — потрясенные этим зрелищем, с трудом сдерживая слезы». Начальник базы обратился к Райкину с просьбой повторить спектакль для тех, кто возвратился из похода. «Сейчас они побреются, чаю выпьют. Да и все остальные с удовольствием посмотрят заново. Тогда было не до того». Артисты вернулись за кулисы и начали готовиться к спектаклю.

«Зал быстро заполнялся, — рассказывает Руфь Марковна, — и все стали терпеливо ждать прихода товарищей. Они вошли один за другим, смущенные и улыбающиеся. «Ура-а-а-а!» — стоя кричала наша публика. И мы кричали тоже. Что это был за спектакль! Что за радость была играть его! Сидевшая в первом ряду команда вернувшейся подлодки хохотала, с ними хохотал весь зал. А Райкин, дополняя спектакль новыми песенками, шутками, старался развеселить людей, которые только что победили смерть».

Участники коллектива вспоминали и поездку к командующему группой войск генералу И. Е. Петрову, выдающемуся военачальнику. Его яркой личности посвящена документальная повесть В. Карпова «Полководец». По свидетельству Р. Зеленой, этот удивительный человек сказал в адрес артистов «дорогие сердцу слова». Короткая встреча с генералом, вскоре возглавившим Северо-Кавказский фронт, а вместе с тем и операцию по освобождению Кавказа, закончилась совсем по-домашнему. Приведу воспоминания Рины Васильевны Зеленой:

«...так получилось, что начали петь ему песни. Мы их певали иногда во время переездов или когда долго ждали чего-нибудь. Мы — актриса Рома Рома... балерина Нина Мирзоянц и я... Песни наши, простые, задушевные, он слушал, будто это концерт. Пели мы на три голоса:

Течет речка по бережку,
Бережка не сносит.
Казак молодой, молодой
Командира просит...»

Этот бесхитростный рассказ лишний раз подтверждает мысль Райкина, что приезд артистов к воинам был как бы приветом от родных и друзей, оставшихся в мирной жизни. Здесь же, на Кавказе, Аркадий Исаакович снова встретился с Л. И. Брежневым — теперь полковником, начальником политчасти 18-й армии. Как уже говорилось, двумя годами ранее при трагических обстоятельствах неожиданного начала войны он помог театру выехать из Днепропетровска. Судьба складывалась так, что Брежнев еще не раз помогал коллективу Райкина.

В репертуаре театра, как уже упоминалось, было много юмора, веселой шутки, которую так любили бойцы. Например, Аркадий Исаакович придумал такой номер: артисты играли какой-то сюжет и по свистку «режиссера» (им был Райкин) останавливались. Он обращался к зрителям: «Как бы вы хотели закончить эту историю? Что бы вы хотели, чтобы здесь произошло? Ну, скажем, по счету «три» обманутый муж выстрелит в жену или в ее любовника? В кого он должен попасть?» Одни кричали «в него», другие — «в нее». Пуля попадала в режиссера, он падал. «Вот что получается, когда публика вмешивается в драматургию», — говорил он в завершение этого нехитрого представления с участием фронтовых зрителей.

Различными приемами стремился Райкин включить публику в игру, растормошить ее, наконец, просто развеселить. Он хорошо знал, как нужен юмор на фронте, и вслед за Твардовским мог бы помечтать, что «по уставу каждой роте / Будет придан Теркин свой».

«Юмор — это всегда немножко защита от судьбы», — писал Карел Чапек, отмечая, что шутят чаще в беде, чем на вершине успеха. И все-таки стереотипы отношения к юмору как к чему-то второстепенному, недостойному серьезного внимания сказывались и на официальных оценках райкинских программ.

Но как бы ни относился Аркадий Исаакович к высказываниям прессы, главным своим судьей, не считая зрителей, с которыми у него всегда устанавливались самые короткие отношения, оставался он сам с его высочайшей требовательностью. Серьезное отношение артиста к своему делу, стремление находить путь к сердцам разных зрителей, сильно развитое чувство ответственности, тяготы переездов, пережитые опасности, неустроенность быта, постоянные выступления в тяжелых фронтовых условиях не могли не сказаться на здоровье. Снова дало о себе знать сердце, и Райкин сам оказался на госпитальной койке.

После Кавказа путь театра пролегал к морякам Каспия. На побережье стояли воинские части, формировались резервы. По дороге дали спектакли в Тбилиси и Баку. В 1943 году артисты Райкина выступали в кавалерийских частях под Тулой, на Брянском фронте, в 1944-м — на Белорусских фронтах, в 1945-м — на Прибалтийском. Такова примерная география военных маршрутов Ленинградского театра эстрады и миниатюр. За короткий срок Райкин со своим театром проехал много тысяч километров — всю страну от Балтики до Кушки, от Тихого океана до Черного моря.

В конце 1944 года Аркадий Исаакович с Ромой после трехлетнего отсутствия вернулся в Ленинград. Недолго жили в гостинице «Астория», где постоянно встречали друзей и знакомых, возвращавшихся с фронта. Однажды к ним ворвался человек в бурке, они не сразу его узнали — это был писатель Владимир Соломонович Поляков, автор их довоенных программ, а теперь военный журналист, создатель и руководитель фронтового театра «Веселый десант».

Несмотря на название, а может быть, благодаря ему «Веселому десанту» на разбитой полуторке удалось пройти вместе с армиями Южного фронта тяжелейший путь летнего отступления 1942 года. При малейшей возможности артисты показывали бойцам свои программы, текст которых создавался

Владимиром Поляковым ночью при свете луны, фонаря, коптилки...

Неожиданно встретившись в «Астории», они не столько вспоминали прошлое, сколько говорили о новых программах, уже казавшихся близкими.

Ранней весной 1945 года Ленинградский театр миниатюр отправили в Латвию, где еще шли тяжелые бои. Фронтовые дороги Аркадия Райкина завершались в Риге — городе, в котором он родился и который навсегда полюбил. Случайно выпавший свободный вечер он решил провести в цирке. Здесь и застало его радостное известие об окончании войны. Много позднее на вопрос корреспондента, какой год принес ему самую большую в жизни радость, Райкин не задумываясь ответил: «1945-й — год победы над фашизмом!»

Закончив работу в Прибалтике, театр уехал в Москву. 24 июня 1945 года из окна своего номера в гостинице «Москва» Аркадий Райкин смотрел Парад Победы.

«Очень занят. И. Сталин»

За это короткое время Аркадию Райкину пришлось решить множество самых разных, незнакомых ранее проблем, связанных с руководством театром — не только творческих,, но и организационных, и хозяйственных. Пришлось стать и автором, и режиссером, и руководителем театра (официально он был назначен художественным руководителем уже постфактум в 1943 году).

Несмотря на непрерывные разъезды с театром по всем фронтам, Райкин успел сняться в кинокартине «Концерт фронту» (режиссер Михаил Слуцкий), выпущенной к двадцатилетию Красной армии в начале 1942 года. Молодой артист в роли веселого киномеханика действует на протяжении всего фильма, «демонстрируя» на экране номера таких общепризнанных мастеров, как Михаил Царев, Ольга Лепешинская, Иван Козловский, Карандаш (Михаил Румянцев), Клавдия Шульженко, Лидия Русланова и других звезд первой величины.

Аркадий Исаакович стремился, чтобы театр, несмотря на походные условия, отсутствие режиссеров, продолжал работать над новыми номерами и программами. Кроме юмора и шутки в них непременно входили и политическая сатира, и публицистика, и лирика. С репертуаром, особенно в первое время, было трудно. Связь с авторами, разбросанными по всей стране, удалось установить далеко не сразу. А в то же время новый репертуар требовался как никогда. Каким он должен быть? Как средствами сатиры и юмора, которыми в основном располагает эстрадный театр, отразить драматические события военного времени? Тем более что враг оказался совсем не таким примитивным, каким был представлен в искусстве предвоенных лет, а наша броня не так крепка и танки не настолько быстры, как пелось в одной из самых популярных песен конца 1930-х годов. Как избежать шапкозакидательства, ура-патриотизма, звучавших резким диссонансом в реальной обстановке?

Такие же репертуарные трудности в первый год войны испытывали и драматические театры. Но уже летом 1942 года они получили три пьесы: «Русские люди» К. Симонова, «Фронт» А. Корнейчука и «Нашествие» Л. Леонова. У Ленинградского театра эстрады и миниатюр таких авторов не было. Вот тут-то и понадобились Аркадию Райкину художественный такт, интуиция, чувство меры, счастливо сопутствующие его таланту. В первые же дни войны он сам дополнил текст лучшего фельетона «Невский проспект», усилил его патриотическую интонацию. Он призывал к

защите любимого города, города Пушкина, Гоголя, Блока. Теперь в программках в качестве авторов фельетона были названы два имени: Владимир Поляков и Аркадий Райкин.

Тогда же он сам за три дня написал и 25 июля 1941 года исполнил «Монолог черта», в котором высмеивал Гитлера. По свидетельству рецензента, «гнев и ненависть чередуются с улыбкой, пафос обличения с бытовой сатирой. Надо обладать талантом Райкина, чтобы сравнения и параллели фельетона были оправданны».

Подобно «Невскому проспекту», «Монолог черта» исполнялся долго, в течение двух-трех лет. Время вносило в него поправки и дополнения, фельетон постепенно обрастал новыми ассоциациями и злободневными деталями. Он начинался шутливым рассказом, как черт обижается на людей за то, что всё самое плохое они посылают к нему. Неожиданно возникала тема родного Ленинграда. «Крепнет, наливается гневом голос артиста, и трепет проходит по рядам зрителей, когда Райкин, изображая бюрократа-снабженца, предлагает кому-то «поделиться» бензином, предназначенным для фронта», — писал О. Леонидов на страницах журнала «Огонек». И совсем другой, взволнованный голос рассказывал о том, что значит честное «поделимся» для жителей Ленинграда, существовавших на голодном пайке. В самой фигуре черта легко угадывался бесноватый фюрер, и фельетон приобретал характер политического памфлета.

Театры миниатюр, возродившиеся в военные годы, видели свою задачу в том, чтобы идти по следам событий, отражая их почти документально. Райкин избегал лобовой агитки, прямолинейности. Он, конечно, понимал, что время, как никогда, требовало от эстрадного искусства злободневности. В репертуаре его театра появились антифашистские миниатюры, по форме близкие к плакату, — «Передача окончена», «Ать-два», «Буква В», — в исполнении артистов Л. Таганской, Б. Дмоховского, Р. Рубинштейна, Г. Карповского и др. Но сам Аркадий Исаакович в них не участвовал. Плакат, предполагающий некий «взгляд со стороны», был чужд глубоко субъективному искусству артиста. Лирическое начало, которое с годами будет обнаруживаться всё сильнее, давало себя знать и тогда. Не говоря уже о фельетонах, оно проникало даже в, казалось бы, плакатные трансформации МХЭТа. Мимолетные эстрадные зарисовки были окрашены добрым юмором, что и придавало им ни с чем не сравнимое обаяние. Злоба дня у Райкина содержалась в остроумном сравнении, догадке, каламбуре.

Под его руководством театр готовился к своим первым и поэтому особенно ответственным гастролям в столице.

Программа «В гостях у москвичей», показанная в Летнем театре сада «Эрмитаж» в августе 1942 года после поездки на Дальний Восток, была составлена из лучших миниатюр, а второе отделение отдано выступлениям Клавдии Шульженко и Владимира Коралли со своим джаз-ансамблем, недавно вывезенным из блокадного Ленинграда.

Успех гастролей подтверждают рецензии в газетах «Литература и искусство», «Комсомольская правда», «Вечерняя Москва», журнале «Огонек», и вскоре, буквально через месяц, перед поездкой на Кавказский фронт театр вторично работает в Москве. Новая программа — «Кроме шуток» — идет в помещении Театра им. Ленинского комсомола.

«Выходит на сцену молодой, легкий в движении, но отнюдь не развязный, а даже застенчивый и смущенный от того взволнованного ожидания, с каким устремлены на него сотни улыбающихся глаз... Решительно ничего типично актерского. Ровный, без наигрыша и аффектации голос, не очень плавная, даже где-то с запиночкой речь — как всё это контрастирует с примелькавшимся обликом конферансье. Перед каждым номером Аркадий Райкин скромно говорит: «Прошу внимания!» Между номерами исполняет десятки интермедий. Назвать его конферансье было бы неверно. Лучше всего подошло бы к нему слово «собеседник». Умный собеседник, деликатный и чуткий, очень веселый и в то же время лиричный...» — так характеризует молодого артиста рецензент одного из самых востребованных читателями популярного журнала «Огонек».

И еще одна рецензия на ту же программу, опубликованная в газете «Московский большевик», дополняет характеристику артиста: «...ищет и находит новые пути общения со зрителем. Каждый жест, каждая фраза звучат отлично удавшимся экспромтом конферансье... Зритель нетерпеливее ждет появления на авансцене конферансье, чем того номера, который он объявляет. Видим остросатирического, обладающего тонким чувством юмора актера, наблюдательного, талантливого пародиста, трансформатора, владеющего удивительной способностью перевоплощения, причем перевоплощение это абсолютно не связано с быстро приклеенным носом или переодетым париком».

Уже знакомая галерея мгновенных сатирических зарисовок пополнилась современными экспонатами: накинутая на плечи чернобурка, фетровые ботики на ногах, а главное, внутреннее ощущение замерзающего человека — и перед зрителями фигура фашистского вояки, тщетно пытающегося преодолеть испытания русской зимы.

«В шутках и репризах Райкина, в его монологах и скетчах органично и искренне звучат среди веселого смеха мотивы политического шаржа, даже памфлета, — продолжал рецензент «Огонька». — Шутливое рассуждение о точном времени, о часах, которые у одного спешат, у другого отстают, неожиданно заостряется темой войны. Когда идет война, точное время — это жизнь. И, глядя на московские часы, советский народ в один голос восклицает: «Пора, пора!» — а вот в Лондоне находятся люди, которые считают, что по их часам «еще рано», находятся такие же и в Нью-Йорке. «Да, рановато!» — подтверждают они. И уже всерьез, а не в шутку Аркадий Райкин призывает всех воевать по одним часам — по московским».

(Здесь надо заметить, что в августе 1942 года в Москву прилетел глава английского правительства Уинстон Черчилль. Вопреки предварительной договоренности открыть второй фронт в 1942 году он заявил, что союзники этого сделать не могут.)

Многого Райкин тогда не знал да и не мог знать. Второй фронт будет открыт лишь через два года. Но в 1942 году, когда по дипломатическим соображениям критиковать действия союзников было не принято, он нашел форму, в которой говорил с эстрады о том, что волновало всех советских людей, вступивших в единоборство с гитлеровскими армиями.

Небольшая интермедия переросла в монолог, начинавшийся с часов. Райкин смотрел на свои часы. «Извините, что мы сегодня запаздываем. А сколько по вашим часам?» — обращался он к кому-нибудь из зрителей. «А у вас?» В ответах непременно возникали некоторые разногласия. «Как хорошо было бы, если бы во всем мире часы шли одинаково. А то мы говорим: «Уже пора!» — а в Нью-Йорке отвечают: «А по нашим еще рано!»».

Умная и тонкая политическая сатира «Рассуждения о точном времени» (текст Л. С. Ленча, дополненный пантомимой и словами Аркадия Райкина) стала эстрадной классикой, примером политического шаржа.

Прием, оказанный театру московской публикой, оценки прессы подвигли его руководителя на приглашение самого главного зрителя страны. В стремлении укрепить авторитет театра, поднять престиж жанра он обращается с письмом к Сталину. Рассчитывая, очевидно, на памятную довоенную встречу, Райкин просит извинить его за дерзость и приглашает посмотреть спектакль, который театр будет показывать Кремлевскому гарнизону. Заметим, что письмо датировано 6 сентября 1942 года, когда военное положение на юге было критическим. «Я привез много вещей и смешных, и грустных. Очень хочу Вам всё это показать», — писал Райкин. На

следующий день в гостинице «Москва» его нашел человек в военной форме и, попросив предъявить удостоверение личности, вручил розовый конверт с несколькими сургучными печатями и пометкой «совершенно секретно». В конверте лежало его приглашение, а на обратной стороне твердым и четким почерком было написано: «Многоуважаемый тов. Райкин! Благодарю Вас за приглашение. К сожалению, не смогу быть на спектакле: очень занят. И. Сталин».

Не знаю, показывал ли Райкин кому-нибудь, кроме близких, это письмо, но по моей настойчивой просьбе извлек его из своих бумаг. Как и довоенная встреча в Кремле, оно, возможно, какое-то время давало иллюзию поддержки и защищенности.

Тогда, в первые военные годы, когда Райкин оказался и автором, и постановщиком, и ведущим актером, и ответственным за целый коллектив, а рядом не было старших, с кем можно посоветоваться, чьему глазу довериться, он уверовал в собственную актерскую интуицию и всегда стремился ей следовать. «Во время репетиции интуитивно рождаются находки, о которых несколько минут назад ты и не подозревал. Интуиция — это сама природа актерского труда, — говорит Райкин. — Ее можно развивать, тренировать, а если ей не доверять, она постепенно заглохнет, омертвеет». Проблема актерской интуиции его сильно интересовала. Он мог говорить об этом подолгу, приводя в пример гениальную интуицию Михаила Чехова и других известных артистов.

Позднее, подытоживая собственный опыт, он напишет, что надо стремиться не «проходить жизнь», как проходят в иных школах литературу, а вникать, впитывать, вгрызаться в этот поток эмоциональной и интеллектуальной информации. Сам Райкин, с присущей ему самоотдачей «вгрызаясь» в жизненный поток, приобрел дар отображать его во всем многообразии.

В программе «Кроме шуток» (осенью 1942 года она игралась на сцене Театра им. Ленинского комсомола) ряд бытовых сценок отображал, казалось бы, незначительные, второстепенные стороны жизни. Они шли в стремительном темпе, трансформации Аркадия Райкина происходили молниеносно. Колоритный рыночный фотограф, снимающий доверчивых клиентов на фоне лубочного плаката с пронзительно-синим, грубо намалеванным морем и белой лодкой, на борту которой выведено «Катя», залихватски зазывал всех желающих увековечиться на фоне «роскошного» пейзажа. Заполучив клиента, он не унимался: «А ну, сделайте вид бодровесело! А ну, гребите. А ну, по морям, по волнам!» При всем сатирическом заострении фигура была легкоузнаваемой. Предприимчивых дельцов тогда хватало. Они

пользовались тем, что близкие люди оказались разбросанными по всей стране, фотографии напоминали об отсутствующих. А лубочный пейзаж, пусть хотя бы на снимке, переносил людей в иной, сказочный, довоенный мир, и, невольно подчиняясь команде фотографа, они изо всех сил делали «бодро-весело». Номер был придуман самим артистом. Подобных фотографов, непременных обитателей каждого базара, Райкин видел немало в поездках по стране.

Вслед за фотографом появлялся еще один представитель «высокого искусства» — художник Карусель-Базарский. В его облике запечатлена ненавистная Райкину фигура приспособленца. Умение артиста «вгрызаться в жизнь» подсказало тему номера. Приехав на короткое время в столицу и как обычно остановившись в номере гостиницы «Москва», он, спускаясь по лестнице, обратил внимание на картины, преимущественно пейзажи, украшавшие лестничные площадки. Пришла мысль использовать эти картины, чтобы высмеять приспособленчество в искусстве. Ловкому ремесленнику достаточно поменять подписи, и картины приобретут злободневный смысл: вид снеговых гор, испещренных чьими-то следами, получил название «Наши автоматчики, ушедшие в энском направлении»; пейзаж, раньше называвшийся «Морская гладь», был переименован в «Финский транспорт в 15 тысяч тонн, ушедший на дно»; а «Зеленый лес» превратился в «Замаскированные танки». Ловко меняя названия вполне мирных по характеру пейзажей, райкинский художник организует персональную выставку, назвав ее военной, на которой «военными» были только подписи. Зато автор был доволен своей оперативностью и гордо демонстрировал «шедевры».

«Я очень любил Мольера, Гольдони, Гоцци — вот откуда появились мои эстрадные интермедии», — писал позднее А. И. Райкин. Не расставаясь с фельетоном и миниатюрой, он начал исполнять комические, сатирические, а позднее и драматические роли в маленьких пьесках. Рыночный фотограф и художник Карусель-Базарский повлекли за собой множество различных персонажей. Традиции классической комедии, театра Мольера, Гольдони, Гоцци в неожиданном «эстрадном» преломлении ожили в персонажах театра Райкина, в которых артист высмеивал извечные человеческие пороки — глупость, зависть, приспособленчество, зазнайство, жадность... Если раньше сатира артиста была обращена преимущественно на внутренние, даже «местные» темы, то в годы войны диапазон объектов осмеяния заметно расширяется. Проблемы международной жизни находят отражение в политическом шарже, подобно «Рассуждению о

точном времени».

«Время идет вперед»

Начиная с 1942 года гастроли Ленинградского театра эстрады и миниатюр в Москве стали ежегодными, к ним всякий раз готовилась новая программа. Летом 1943 года в «Эрмитаже» театр играл спектакль «Время идет вперед». Многие номера ранее исполнялись на фронте и поэтому отличались «короткометражностью», комедийностью, фронтовики принимали их с благодарностью. Но среди столичных критиков сохранялись стереотипы отношения к юмору как к чему-то второстепенному, недостойному серьезного внимания, что сказывалось и на оценках райкинских программ. «В общем, картина становится ясной, — писал один из рецензентов. — Пустота, безыдейность, бессодержательность — смех в его «чистом» виде — вот что пока главным образом интересует театр и его руководителя Райкина». Этот пассаж из газеты «Вечерняя Москва» адресован МХЭТу, а также упомянутым выше номерам, финал которых артист предлагал подсказывать зрителям. Его можно было бы и не приводить, если бы он оказался случайным выпадом человека, обделенного чувством юмора. К сожалению, с такими оценками артист не раз встретится и в дальнейшем.

Один из рецензентов сетовал на то, что в программе нет ни одной запоминающейся пьесы. Действительно, она не содержала развернутых сюжетных пьес. Театр как бы отчитывался о фронтовой работе. Райкин участвовал в интермедиях «МХЭТ» и «Иностранный юмор», исполнял басню, а в финале читал большой монолог «Время идет вперед». Рецензенты о нем не писали, вероятно, он казался тогда чрезмерно острым. Но сам Аркадий Исаакович его хорошо помнил, хотя имя автора так и не назвал. Вполне возможно, автором был он сам.

Он выходил на эстраду в халате и шлепанцах, в руке держал подсвечник с горящей свечой. Ставил его на пол и начинал говорить о том, как человек, прежде чем лечь спать, обычно вспоминает прожитый день. Ему запомнилась статья в сегодняшней газете о расстреле дезертира. Откуда такой взялся в Советской стране? Кто его так воспитал? Артист размышлял об обстоятельствах, пагубно влияющих на молодежь. Вот, например, папа взял за руку мальчика и повел его в школу. По дороге говорит сыну: вот ты новенький, немного опоздал к началу учебного года, имей в виду, если кто-нибудь тебя будет дразнить, ты спуску не давай.

В школе к нему подошел мальчишка: что это у тебя за пуговица? Он опустил голову, а тот его раз — и схватил за нос.

Он развернулся и дал обидчику по уху. Тот заплакал, пожаловался учительнице, и она стала настоятельно объяснять детям, что никто не имеет права драться, нужно пожаловаться.

Мальчик вырос. Когда он провожал девушку, к ней пристали хулиганы. Жаловаться было некому, и он встал на защиту девушки. Его вместе с хулиганами забрали в милицию, где он получил надлежащий урок: к ответственности привлекли и нападавших, и защищавшегося.

Попав на фронт, он оказался вторым номером у пулемета и, увидев, как идут немцы, оставил товарища и побежал «жаловаться». В результате — суд и расстрел. Кто же его воспитал?

Райкин заканчивал монолог словами: «Вот сегодня, когда вы будете ложиться спать, вспомните то, что вы слышали». Гасил свечу и в темноте уходил с эстрады. Монолог завершал спектакль, но артист не выходил на аплодисменты. По словам Аркадия Исааковича, это производило впечатление.

Монолог был написан по заказу исполнителя по его наблюдениям и горьким раздумьям. В дальнейшем Райкин будет не раз возвращаться к теме воспитания, размышлять об обстоятельствах, влияющих на поступки человека, и приглашать к размышлению зрителей. Его примеры, взятые из жизни, просты, даже азбучны. Он не вдается в социологические схемы, не ссылается на «пережитки прошлого» — стереотипное объяснение недостатков. Простые моральные категории помогали задействовать самую широкую аудиторию, озадачить ее поисками ответа, заставить задуматься. И даже те, для кого ответ был ясен, получали удовольствие от той легкой и одновременно действенной формы, в которую артист облек актуальную и болезненную для своего времени проблему доносительства, связав ее с падением нравов. Простые примеры переводили сложные, далекоидущие размышления в бытовую плоскость и тем самым придавали монологу хотя бы относительную «проходимость». Впрочем, как уже говорилось, не случайно критика оставила этот номер программы незамеченным. Пока Аркадию Райкину везло.

Глава седьмая РАСШИРЕНИЕ ДИАПАЗОНА

Реорганизация

В своих «Воспоминаниях» Аркадий Исаакович ограничивает первый период жизни театра 1944—1945 годами. Вскоре после возвращения с Кавказского фронта начинается реорганизация маленького коллектива. Официальные документы, хранящиеся в ЦГАЛИ Санкт-Петербурга, вносят путаницу и вызывают вопросы. Так, приказ № 499 Всесоюзного гастрольно-концертного объединения (ВГКО) от 21 сентября 1944 года гласит: «Освободить А. И. Райкина от обязанностей художественного руководителя Театра эстрады и миниатюр согласно личной просьбе и перевести в штат солистов ВГКО. Художественным руководителем назначить тов. Венецианова Г. С.». (Режиссер Георгий Семенович Венецианов — известный деятель в области эстрады и цирка, в сезоне 1939/40 года уже занимал эту должность.) Впрочем, несмотря на приказ, А. И. Райкин на всех программках театра по-прежнему значится как художественный руководитель.

Аркадий Райкин основательно изменил и обновил состав труппы. После труднейшей фронтовой работы в условиях боев в горах Кавказа ушли представители старшего поколения Роман Рубинштейн, Зоя Шиляева, Юрий Стессен, Лидия Таганская, Леонид Поликарпов, Тамара Этингер. Начали выступать самостоятельно постоянный партнер Райкина по МХЭТу Григорий Карповский вместе со своим другом, отличным имитатором Николаем Галацером: став профессионалами у Райкина, обретя твердую почву под ногами, в 1947 году они создали собственный ансамбль при Ленконцерте, выступали в конце 1940—1950-х годах и с номерами, и с отделением, и с целой программой: играли маленькие пьесы, интермедии, вели диалоги с собакой Куськой. (Со временем Аркадий Исаакович будет всё болезненнее воспринимать подобные отпочкования.) Остались не у дел две известные и любимые в Ленинграде синтетические артистки, звезды мюзик-холла Надежда Копелянская и Зинаида Рикоми, создававшие театр вместе с Райкиным. «Дело прошлое, — сожалел впоследствии Аркадий Исаакович, — но, наверное, надо было что-то придумать для них, чтобы они остались». Среди старожилов до конца дней сохраняла верность театру талантливая характерная артистка Ольга Николаевна Малоземова.

В 1944 году Аркадий Райкин по согласованию с руководством изменил название театра. Теперь это был Ленинградский театр миниатюр. Отсутствие в названии слова «эстрады» означало отказ

от концертных номеров, что ставило перед художественным руководителем труднейшую задачу поиска репертуара, полностью заполнявшего целую программу. В отличие от довоенного времени теперь каждый вечер давалась только одна целостная программа — спектакль со своим автором, режиссером, художником, как в «настоящем» театре. Подобно драматическому театру, всё определялось руководителем, но притом и ориентировалось на него как ведущего актера. (Впрочем, в программках еще некоторое время стояло «Театр эстрады и миниатюр», а в спектаклях сохранялись концертные номера.)

В прессе снова и снова ставился вопрос о существовании «театра одного актера», сопровождавший, как упоминалось выше, еще первые довоенные программы. «Быть театром одного актера, пусть даже такого талантливого, как Райкин, согласитесь сами, нельзя. Театр нуждается в срочном пополнении сил. Райкин руководит театром в меру своих сил и возможностей, своего художественного вкуса, преисполненный самыми добрыми намерениями. Но кто же руководит самим Райкиным?» — об этом автор статьи в газете «Советское искусство», один из старейших и авторитетных критиков Виктор Эрманс, настойчиво предлагал подумать Комитету по делам искусств и Ленгосэстраде. После размышлений руководящие инстанции пришли к решению, при котором и волки были бы сыты, и овцы целы: «В соответствии с указанием Главного управления музыкальных учреждений Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР выделить с 1 февраля 1948 года из состава Ленинградского государственного театра эстрады и миниатюр коллектив артистов под руководством А. И. Райкина, организовав из него самостоятельное хозрасчетное предприятие под наименованием «Ленинградский театр миниатюр»... перевести с 1 февраля 1948 года из Ленинградского театра эстрады и миниатюр в Ленинградский театр миниатюр нижеследующих артистов: Райкин А. И., Новиков Г. А., Рубин Г. И., Рома Р.М., Боровская Е.». Постепенно Аркадий Исаакович частично освобождается от тяготившей его опеки многочисленных инстанций. Полную независимость от Ленконцерта его театр приобретает позднее благодаря непосредственному подчинению Главному управлению по делам искусств Министерства культуры СССР (приказ от 19 июня 1953 года). Сцена Ленинградского театра эстрады, где Райкин со своими артистами продолжал работать, теперь предоставлялась им в аренду — за три тысячи рублей в месяц.

Несмотря на все эти перемены, артиста все-таки по-прежнему упрекали в том, что спектакли строятся в расчете исключительно на него самого. Это был и оставался «театр Райкина», если

позволить себе аналогию с «театром Мольера», «театром Брехта» — главный актер, протагонист[11], становился и автором, и режиссером, и организатором творческого процесса.

Труппа пополнялась новыми актерами. В МХЭТе Григория Карповского заменил Герман Новиков — отличный партнер, хороший товарищ, всегда приветливый, остроумный. Приехала из Маньчжурии вместе с родителями, когда-то эмигрировавшими из России, Виктория Горшенина. Красивая, элегантная, она отлично исполняла также острохарактерные роли, где ей приходилось неузнаваемо менять внешность. Несколько позднее пришли Тамара Кушелевская, Владимир Ляховицкий, Максим Максимов (Райкин).

Творческий смотр эстрады

Эстрадное искусство в период Великой Отечественной войны не только доказало свое равноправное положение в семье других искусств, но благодаря своей мобильности, оперативности, доходчивости даже вырвалось вперед, в чем смогли убедиться зрители Творческого смотра советской эстрады, шедшего в течение месяца и завершившегося концертом 11 сентября 1945 года на сцене филиала Большого театра (ныне помещение Театра оперетты). После того как в первые месяцы войны бомба вывела из строя здание Большого театра, все спектакли, и балетные и оперные, шли на сцене филиала. Иными словами, эстрада получила самую почетную площадку.

В одной из завершающих смотр программ Райкин выступал в качестве конферансье и вел первое отделение, начав его проверенным фельетоном В. Полякова «На чашку чая». Отделение заканчивал МХЭТ (текст В. Патараи и А. Райкина) в исполнении Райкина и Карповского. Второе отделение было целиком предоставлено Государственному джаз-оркестру Белорусской ССР под управлением Эдди Рознера.

Сейчас уже трудно установить, какие именно интермедии имел в виду рецензент, раздражительно заметивший в них лишь «пустоту инсценированного анекдота». «Не слишком ли медленно движется вперед талантливый артист, не топчется ли он на месте?» — таким риторическим вопросом заканчивалась рецензия в газете «Литература и искусство». Несмотря на такой неодобрительный отзыв, Райкин конечно же участвовал в заключительном концерте, формировавшемся, как обычно, из лучших номеров, показанных во время смотра.

Первое отделение вели Евсей Дарский и Лев Миров, второе — Михаил Гаркави. Концерт открывался фельетоном Н. П. Смирнова-Сокольского «На нашей улице праздник». Русские народные песни исполняли балалаечник Павел Нечипоренко и Лидия Русланова в сопровождении секстета домр, танцевальный номер «Вальс Штрауса» — Анна Редель и Михаил Хрусталев; Васо Годзиашвили выступил с монологом «Сыны Грузии» В. Патараи, жонглировал Федор Савченко, а заключал первое отделение Леонид Утесов с песнями Великой Отечественной войны. Во втором отделении А. Райкин вместе с Г. Карповским и О. Малоземовой исполняли юморески и миниатюры, выступали чтец Антон Шварц, Клавдия Шульженко, Рина Зеленая, акробаты Тамара Птицына и Леонид Маслюков, народная артистка Узбекской ССР Тамара Ханум с ансамблем народных

инструментов, Илья Набатов, жонглер Виктор Спивак, манипулятор Дик Читашвили и в заключение Эдди Рознер с оркестром. В большой разнообразной программе было представлено всё лучшее, чем располагала тогда отечественная многонациональная эстрада.

«Своими словами»

Победе был посвящен новый спектакль Ленинградского театра миниатюр, подготовленный очень быстро, — его премьера в московском саду «Эрмитаж» состоялась уже в начале июля 1945 года. Создавала его старая, проверенная гвардия: авторы Владимир Масс и Михаил Червинский, режиссеры Федор Каверин и Вениамин Зускин, художник Семен Мандель, композитор Лев Пульвер — все те, кто был задействован в программах довоенного мюзик-холла.

Спектаклем «Своими словами» начался новый, «мирный» этап работы театра. Отныне на каждую постановку приглашались режиссеры, нередко очень крупные, всё придирчивее и требовательнее становилось отношение Райкина к тексту, расширялась и без того разнообразная жанровая палитра ведущего актера.

И еще одно существенное изменение можно заметить в программах театра: постепенное отмирание конферанса — одного из самых «эстрадных» жанров, с которого Аркадий Райкин начинал свою жизнь на «большой» эстраде. Теперь это были спектакли (хотя некоторое время в них еще входили концертные номера), объединенные внутренней темой, сцементированные личностью Райкина. Сведения о номерах и выступающих артистах зрители могли почерпнуть из программки.

Летом 1938 года Райкин впервые вышел на эстраду с конферансом. Молодой, артистичный, интеллигентный, ни на кого не похожий конферансье был, как говорится, нарасхват. Он вел программу и попутно исполнял свои нехитрые номера: укачивал куклу Миньку, беседовал с патефоном («Ну что же вы стоите, объявляйте номер!» — произносил патефон) и даже с собакой, которую изображал артист Н. Галацер. («Собака», сидевшая в будке так, что были видны только ее лапы и голова, «красноречиво» реагировала лаем на слова своего хозяина — Райкина.)

Конферансу принадлежало заметное место и в спектаклях Ленинградского театра эстрады и миниатюр, где Райкин как бы продолжал делать то, что было начато на эстраде, постепенно и неуклонно расширяя границы жанра. Конферанс стал той формой, в которой получила прямой выход личность артиста, определилась его эстрадная маска. Лирическое начало, окрашенное обаятельным, негромким юмором, отличавшее первые, «детские» номера вроде «Миньки», в разговорах конферансье со зрителем постепенно разрасталось и нашло

наиболее полное выражение в монологах «На чашку чая», «Невский проспект». При этом Райкин продолжал произносить традиционную фразу конферансье «Прошу внимания», предваряя ею объявление номера.

Защитники и ревнители конферанса как самостоятельного жанра упрекали артиста в нарушении его законов. Автор одной из рецензий, относящейся к началу 1940-х годов, писал: «Звание конферансье обязывает вести программу, объединять концерт. Райкин же исполняет свои интермедии вне всякой связи с предыдущим и последующим. Да и сам артист не стремится быть конферансье в прямом смысле этого слова. Он вежливо информирует публику: балалаечник П. исполняет то-то, певица К. споет то-то, а между ними я расскажу вам смешную историю о том, как трое людей ехали в вагоне и один из них спросил... Райкину и его авторам давно пора вспомнить о прямой «служебной обязанности» конферансье».

Подобные замечания высказывались неоднократно. Что же, в оценке функций и роли конферансье рецензенты были правы. Но как же обманулись они в оценке таланта артиста, упрекая его в отсутствии творческого беспокойства, застое, упоении успехом! Жанр конферанса, к середине 1940-х годов покинутый Райкиным, ставившим перед собой уже другие задачи, ничего не потерял оттого, что артист не всегда следовал его законам, более того, с приходом Райкина немало приобрел. Появление на эстраде молодого артиста было подобно вливанию свежей крови в стареющий и больной организм, показало перспективы и возможности, казалось бы, умирающего жанра. Что касается самого Аркадия Исааковича, то он выходил к публике, конечно, не только для того, чтобы «подать» очередной номер программы. Его намерения, а главное, возможности были несоизмеримо значительнее и шире.

Стремительно развиваясь, его талант вышел за пределы одного жанра. То, что казалось рецензенту «застоем», на деле было непрерывным поиском, разведкой в области эстрадных форм и отнюдь не носило характер разбросанности, всеядности. Осваивая новые жанры, артист в каждом случае добивался не только совершенного мастерства, но, может быть, главного — возможности проявить свою личность.

Эстрадные спектакли строятся по-разному: одни объединяются несложным сюжетом, другие — фигурой обозревателя, третьи монтируются из разных по темам и формам, но связанных общей мыслью миниатюр. Отказавшись от конферанса, Ленинградский театр миниатюр будет использовать и одни, и другие, и третьи формы. Но к какой бы форме он ни

обращался, в его спектаклях всегда существовал некий скрытый, «внутренний» конферанс Аркадия Райкина.

Приятная беседа со зрителями перерастала в диалог, насыщенный глубокими мыслями и смелыми ассоциациями. Это был именно диалог — реакция зрительного зала была столь сильна и так чутко улавливалась артистом, что монологическая форма отчетливо приобретает характер всего лишь художественного приема. Другой же обязанностью конферансье — объявлять номера, осуществлять связки между ними — Райкин, казалось бы, пренебрег. Но попробуйте исключить из спектакля его собственные номера, и он мгновенно рассыплется на отдельные, не связанные друг с другом миниатюры. Иными словами, не объявляя номеров, Райкин по-своему подавал и связывал их, осуществляя прямые функции конферансье.

Примерно так и было в спектакле «Своими словами», где конферанс остался как некое подводное течение, существующее на глубине и направляющее общее движение. «В новом эстрадном представлении нет сквозного сюжета, — писал рецензент «Вечернего Ленинграда». — Это самостоятельно существующие сценки, в которых есть всё — от лирико-юмористического фельетона «Земляк» до пародии на классическое представление «Африканская любовь». Но они живут рядом, и представление, через которое проходит Райкин, воспринимается как цельный эстрадный спектакль».

Один из авторов спектакля, Владимир Захарович Масс, позднее вспоминал, что Райкин уже тогда обладал точным ощущением формы номера, умением находить такие детали, которые придавали персонажам особую сценическую выразительность и вместе с тем жизненную достоверность, мгновенную узнаваемость. Поразительная наблюдательность артиста, слух, фиксирующий особенности речи, ее стилистику, интонационную структуру, обогащали авторский текст. Так рождались блистательные райкинские импровизации. «Будет сделано!» в устах ревностного служаки превращалось в отрывистое и подобострастное «будь еде!..».

Природная наблюдательность, стократ усиленная работоспособностью, неустанным тренажом, позволяла не только слышать особенности речи, интонации, но и мгновенно схватывать позы, походку, жесты, мимику. Первостепенное значение пластическая характеристика приобретала в миниатюрах МХЭТа. По отзывам прессы, в спектакле «Своими словами» они уже доведены до виртуозности. Перед зрителями в стремительном темпе проходили милиционер, дворник, старый интеллигент, подвыпивший рабочий парень, чиновник-подхалим

из канцелярии.

Впрочем, сюжеты МХЭТа постоянно обновляются, меняется и название — теперь это ГАБЭТ (Государственный академический большой эстрадный театр). В Ленинграде через несколько месяцев после московской премьеры появились новые миниатюры, ставшие, по мнению одного из рецензентов, «гвоздем» спектакля: в мебельном магазине, у чистильщика сапог, на экзамене, в ателье и др.

И все-таки подлинным идейным стержнем программы оставался «игровой» фельетон «Дорогие мои земляки». Авторы нашли прием, точно рассчитанный на талант и мастерство артиста. На маленькой железнодорожной станции встречались составы с возвращавшимися домой фронтовиками. Они радостно узнавали земляков, обменивались короткими фразами. С помощью таких реплик, состоявших иногда из од-ного-двух слов, Райкин воссоздавал зримые образы, умудрялся наделять своих персонажей характерностью. Все из разных мест — смоленские, калининские, саратовские, вологодские, — они были «земляками», составляли единую семью. Общая интонация фельетона была мажорной, жизнеутверждающей, праздничной. Избегая патетики, громких слов, Райкин какими-то только ему ведомыми средствами передавал радость победы и гордость за людей, сумевших ее завоевать. Он и сам, за четыре года проехавший чуть ли не по всем фронтам, многое повидавший и переживший, чувствовал себя «земляком».

Благодаря найденному приему патетика, которая на эстраде нередко звучит нарочито фанфарно, как бы скрывалась за характерностью лаконичных и одновременно таких узнаваемых зарисовок «земляков». И в то же время она отчетливо проступала в каждом слове, каждой интонации артиста, что и придавало победное звучание всему номеру. «В представлении затронуты актуальные, злободневные темы, обо всем этом театр говорит своими, присущими только ему словами», — писал журналист «Огонька».

В течение лета 1945 года спектакль «Своими словами» успешно шел в «Эрмитаже». Ленинградский театр миниатюр после четырех лет отсутствия наконец возвратился домой. В помещении Театра эстрады на улице Желябова осенью 1945 года артисты играли спектакль «Своими словами». На сцене Райкин исполнял фельетон «Дорогие мои земляки». Пристально вглядываясь в лица зрителей, он спрашивал: «Тут ленинградские есть?»

Можно считать, что с окончанием войны завершился еще один этап не только в судьбе театра, но и в жизни его

руководителя. Накоплен огромный багаж жизненных впечатлений. В качестве главы коллектива Райкину пришлось самостоятельно решать множество самых разных проблем: нет авторов — он сам писал тексты монологов и миниатюр, нет режиссеров — сам ставил номера и целые программы. Освоенные им новые жанры и направления значительно расширили актерский диапазон, контакты с фронтовыми зрителями способствовали еще большему демократизму его искусства. И хотя зрители были разные, в каждом случае он говорил с ними своими, понятными им словами.

Владимир Масс и Михаил Червинский

Спектакль «Своими словами» продолжал с успехом идти в Москве, Ленинграде и других городах, когда А. И. Райкин уже готовил новую работу. Сегодня, когда артисты годами выступают не только с одним спектаклем, но в ряде случаев и с одним номером, подобная интенсивность творчества кажется почти неправдоподобной. Каждый вечер десятки людей толпились у театрального подъезда в надежде на лишний билет. Далеко не всем желающим посчастливилось посмотреть спектакль, а он уже заменялся новым, словно кто-то подгонял театр и его художественного руководителя, чтобы они одержали победу в этом стремительном эстрадном марафоне, обойдя соперников.

Впрочем, какое-то время Ленинградский театр миниатюр соперников не имел. Труппа из двенадцати—четырнадцати актеров без постоянного помещения осталась единственным в стране эстрадным театром, если не считать кратковременных начинаний вроде московской «Синей птички» и ленинградских программ-капустников А. А. Белинского. В таких условиях ленинградцы и подавно могли легко прокатывать одну программу в течение нескольких сезонов. Но неуемная жажда работы, феноменальная энергия и воля их руководителя заставляли постоянно решать новые задачи.

Еще не так давно рецензенты, сравнивая ленинградский и московский театры, отдавали пальму первенства второму, более сильному по актерскому составу и режиссуре. С большим успехом шло его обозрение «Где-то в Москве», поставленное в 1944 году одним из выдающихся режиссеров отечественного театра А. М. Лобановым. Это был целостный спектакль со своей фабулой по пьесе В. З. Масса и М. А. Червинского. Но время быстро менялось.

Малые формы, сослужившие свою службу в годы войны, снова вызывали подозрительное отношение критиков. Их возможности казались исчерпанными. Московский театр миниатюр полностью перешел на многоактные спектакли, но после двух неудачных работ в 1946 году и последовавшей затем критической статьи в «Правде» был закрыт.

В отличие от москвичей Аркадий Райкин, создавая большие, в двух действиях, спектакли, продолжал сохранять в них верность малым формам, постоянно расширяя их спектр. Летом того же года выходит спектакль «Приходите, побеседуем!» тех же Масса и Червинского, с которыми уже был опыт сотрудничества.

Владимир Захарович Масс, начинавший еще в 1920-х годах, считал себя учеником В. В. Маяковского, под его

непосредственным влиянием писал свои первые, насыщенные злобой дня буффонады, обозрения, скетчи для «Синей блузы», Московского театра сатиры, мюзик-холла и других коллективов «эстрадного профиля». В 1930-х он был выслан в Сибирь за неблагонадежность: его ядовитые басни и сатирический фельетон «О смехе» вызвали обвинения в очернительстве. После войны, получив возможность вернуться в Москву, он начал работать вместе с Михаилом Абрамовичем Червинским, ленинградцем, недавним фронтовиком, после тяжелого ранения оказавшимся в столице. Ироничность и мудрая уравновешенность одного хорошо сочетались с живым темпераментом и богатой выдумкой другого. Их первая большая совместная работа, обозрение «Где-то в Москве» (1944), шедшее в Московском театре миниатюр, как уже упоминалось, имела большой и заслуженный успех. По словам Райкина, это был очень хороший альянс. Михаил Червинский отлично придумывал сюжетные ходы и диалоги. Во время разговора он вдруг замолкал, морщил лоб... «Ну а если так?» — И он предлагал острый, нередко спорный вариант, неожиданное решение. Так появился фельетон «Мои современники», точно рассчитанный на артиста. Исполнить его мог только Райкин.

Действие переносилось на 40 лет вперед, в 1980-е годы. В глубоком кресле сидел старый человек и, перелистывая страницы пожелтевших газет, возвращался памятью в прошлое.

Можно вспомнить, что в одной из миниатюр МХЭТа у Райкина был персонаж — скромный, тихий, немного старомодный ленинградец, старый доктор или учитель музыки, не переносивший грубость и неделикатность. Седая шевелюра, пенсне, чесучовый пиджак, галоши. Особые манеры, походка, речь... Этот персонаж, как и ряд других «заготовок» МХЭТа, прошел через всю жизнь Райкина, постоянно варьируясь.

Подсказал ли авторам райкинский старомодный ленинградец идею фельетона или, наоборот, Райкин воплотил эту идею в близкий ему облик, сказать трудно. Авторы работали с артистом, и он, как обычно, становился соавтором, пересказывая номер «своими словами».

Исполняя фельетон «Мои современники», он почти не пользовался гримом. Пластика, интонации, а главное, умение передать внутренний ритм жизни пожилого человека создавали впечатление подлинности, хотя артисту было всего 35 лет. Его герой вспоминал давно минувшее, людей своего поколения, прошедших через войну. В голосе слышались и грусть, и восторженность, и легкая ироничность. Но не только хорошее было в прошлом. Он вспоминал также о бюрократизме, о плохом строительстве, о беспорядках на транспорте...

Двойной план — взгляд на настоящее из будущего —- как бы «отстранял» недостатки, о которых говорилось в фельетоне. Но всё равно фельетон выделялся редкой для тех лет остротой критики.

«Диапазон растет не только за счет расширения форм, приемов и жанров, но и круга жизненных явлений», — писал М. О. Янковский. Острый, затрагивающий многие стороны жизни разговор со зрителями строился на взаимном доверии, оно устанавливалось в начале спектакля, когда Райкин, выйдя на авансцену, приглашал: «Приходите, побеседуем!» Говоря о расширении диапазона, критик имел в виду, кроме фельетона, номер «Человек остался один». Маленькая сатирическая пьеса для одного актера требовала от него полного перевоплощения, умения воссоздать широкую гамму чувств.

Райкин говорил, что сюжет был подсказан ему режиссером, другом театра А. Г. Арнольдом. Почувствовав скрытые в нем возможности, артист, в свою очередь, пересказал его Владимиру Массу. Так родилась пьеса в форме монолога «Человек остался один». По единодушным отзывам прессы, она стала одной из самых значительных работ Ленинградского театра миниатюр.

...Хозяин дома Петр Петрович приготовился к приему гостей. Среди них ожидается начальник, от которого зависит его повышение в должности. Жена куда-то отлучилась, а сам хозяин вздремнул на диванчике. Очнувшись, он с удовлетворением осматривает заставленный закусками стол, прикидывает, кого куда посадить. Директора Ивана Кузьмича поближе к рыбе... К бухгалтеру Николаю Николаевичу надо придвинуть селедочку, а к Надежде Сергеевне — колбаску. А стоит ли открывать банку шпрот?

Однако назначенное время приближается. Случайно он обнаруживает, что дверь его комнаты (живет он в обычной послевоенной коммуналке) заперта. Холодея от испуга, он ищет ключ на столе, на стульях, роется в карманах, в паническом страхе шарит по полу. Зловещий звонок прерывает его поиски. На его лице появляется жалкая, заискивающая улыбка, во взгляде — ужас и мольба. Униженно просит он минуточку обождать, ключ сейчас найдется. Он пытается через дверь развлекать гостей, столпившихся в темном коридоре: рассказывает анекдоты, заводит патефон. Хватает со стола блюдо с рыбой и, влезая на табуретку, пытается показать его гостям через стекло над дверью. Нарастающее нетерпение и раздражение невидимых гостей передается поведением, строем речи героя. Упавшим, мертвым голосом повторяет он донесшееся до его слуха слово «издевательство»... Гости уходят. Несчастный вынимает платок,

чтобы отереть пот, — и из него выпадает ключ...

Критик и драматург Леонид Малюгин отмечал «ошеломляющую смену настроений» райкинского персонажа, происходившую в течение нескольких минут, соединение в одном характере «угодничества с самодовольством, пошлости с претенциозностью». «Человек остался один» — уже не просто гротеск, это попытка реалистического претворения образа, первый опыт на пути к монодраме, сложнейшей эстрадной форме, обогатившей репертуар Райкина. Но значение этой работы шире, чем просто освоение артистом новой формы. Райкин смело отошел от сложившейся в первые послевоенные годы общепринятой модели сатирического произведения, когда лучшее вступало в противоречие с хорошим, а в качестве единственного, хотя и нетипичного недостатка рассматривался отрыв от жизни зазнавшегося начальника, в финале неизбежно наказанного и осознавшего свои ошибки. Райкинский персонаж, далекий от этой схемы, был живым, выхваченным из действительности. Желание «выйти в люди», естественное и распространенное во все времена, рождало угодничество, чинопочитание — качества, о которых старались тогда не вспоминать, хотя они и расцветали махровым цветом. И, что выглядело уж совсем необычно, смеясь над своим незадачливым Петром Петровичем, артист в глубине души жалел его. Несбывшиеся надежды, потраченные впустую усилия и средства вызывали живое сочувствие. Небольшая эстрадная миниатюра воспринималась как трагикомедия — редкий и трудный жанр не только на эстраде, но и в театре.

Спектакль «Приходите, побеседуем!» вышел летом 1946 года. Гастроли ленинградцев в московском «Эрмитаже» начинались в августе, в тот самый момент, когда было опубликовано достопамятное постановление оргбюро ЦК ВКП(б) «О журналах «Звезда» и «Ленинград»». Михаил Михайлович Зощенко, названный в докладе Жданова «мещанином и пошляком», привыкшим «глумиться над советским бытом, советскими порядками, советскими людьми, прикрывая это глумление маской пустопорожней развлекательности и никчемной юмористики», был духовно и творчески очень близок Райкину. Аркадий Исаакович относился к нему с глубочайшим почтением и благодарностью не только как к выдающемуся писателю, но и как к человеку, который пришел на помощь в трудную минуту (именно Зощенко по собственной инициативе помог отправить из осажденного Ленинграда маленькую Катю). Грубый, непоправимый, ничем не оправданный удар по Зощенко болью отозвался в сердце Райкина. К тому же слова Жданова можно было впрямую отнести и к райкинским персонажам, в том числе к

«маленькому человеку» — герою монодрамы В. Масса и М. Червинского, показанному артистом с традиционным для русской культуры горьким сочувствием.

Было и еще одно обстоятельство, сгущавшее атмосферу вокруг Райкина. Только что он исполнил по радио (эта запись сохранилась) монолог из намеченного к постановке будущего спектакля — пародийную поэму Александра Хазина «Возвращение Онегина». «Некий Хазин» и конкретно эта вещь были также названы в докладе Жданова как еще один образец «пустого зубоскальства», «злопыхательства», «клеветы на советских людей». Обвинения, нешуточные по тем временам, вполне могли привести к суровым последствиям. «Говорят, — писал Жданов, — что она (пародия. — *Е. У.)* нередко исполняется на подмостках ленинградской эстрады. Непонятно, почему ленинградцы допускают, чтобы с публичной трибуны шельмовали Ленинград, как это делает Хазин?» Сектор обстрела приближался, снаряды ложились всё ближе. Но, случайно или нет, имя артиста, исполнявшего хазинскую пародию даже без купюр, сделанных в опубликованном варианте, в докладе Жданова названо не было.

В московской прессе откликов на спектакль «Приходите, побеседуем!» было немного: рецензия С. Валерина в «Вечерней Москве» и статья авторитетного критика В. М. Городинского в «Советском искусстве», где высоко оценивались и монопьеса «Человек остался один», и работа театра в целом. Появление большой статьи Городинского в тот момент много значило для Райкина, и он, по-видимому, не мог отказать редакции «Советского искусства», попросившей откликнуться на постановление «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению», тем более что наряду с репертуаром театров в нем резко критиковалась и сама газета «Советское искусство», не сумевшая «занять правильной и принципиальной позиции в оценке драматургических произведений и работы театров», подменяющая интересы общегосударственные «частными, приятельскими отношениями между критиками и театральными работниками». В небольшой статье «Мысли вслух. Дела и дни нашей эстрады», опубликованной среди других откликов 31 августа, Райкин не только пишет общие слова о том, что эстрадный репертуар, всё еще засоренный тещей и неисправным водопроводом, должен быть «тесно связан с современностью» и «отражать важнейшие темы нашей эпохи». Артист делится мечтой сыграть пантомиму, показывающую целую жизнь человека от рождения до старости. Он никого не бичует, а уважительно называет авторов, с которыми довелось работать (разумеется, не упомянув Хазина). Это было нормальное поведение порядочного

человека. «Райкин чрезвычайно ценит в людях порядочность и сам выше того, чтобы ею пренебрегать», — много лет спустя написал в книге «Аркадий Райкин и его театр» (Детройт, 1984) Яков Самойлов, работавший в 1940—1960-х годах концертмейстером в Ленинградском театре эстрады.

На протяжении всей жизни Райкин постоянно утверждал эстраду как серьезное и высокое искусство. Он говорил об этом в своих статьях, заметках, устных выступлениях, в личных беседах с руководителями разного ранга, нередко имевшими весьма слабое представление о том, чем они призваны командовать. Так, однажды, будучи по делам своего театра на приеме у К. Е. Ворошилова, возглавившего после войны Бюро культуры при Совете министров СССР, он пытался объяснить «красному маршалу», что такое эстрада. Когда он упомянул имя Утесова, то последовала неожиданно резкая реакция собеседника: по имеющимся у того сведениям, Утесов собирался на шине переплыть Черное море и бежать в Турцию.

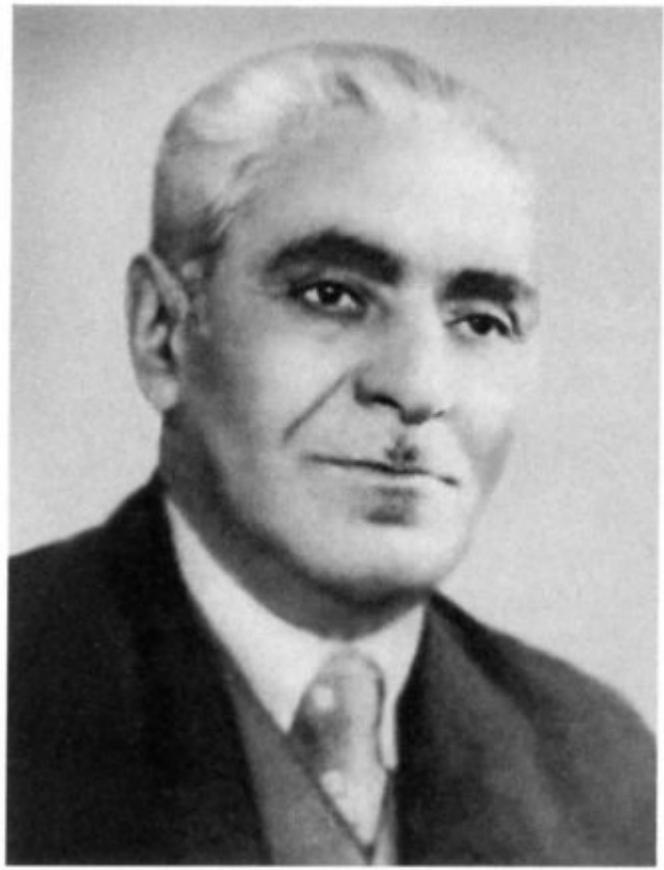
«Я сначала даже не нашелся что сказать, — рассказывал Райкин. — Передо мной вроде бы не сумасшедший. Взяв себя в руки, я возразил как можно более спокойно: «Зачем же Утесову на шине? Он не раз ездил с семьей в Париж. Так что, если бы ему очень хотелось в Турцию, он бы давно это сделал менее сложным способом». — «Ты правду говоришь? — спросил мой собеседник, как мне показалось, искренне обескураженный. — Пожалуй, мы пересмотрим к нему отношение»».

Всегда и всюду, где и как мог, Райкин стремился поднять престиж эстрады. Но более всего этому способствовало его собственное творчество.

Первые трансформации

В спектакле «Приходите, побеседуем!» внимание критики привлекла, кроме монодрамы, еще одна форма, в совершенстве освоенная Райкиным, — трансформация. В течение ряда лет трансформация у него присутствовала в каждом спектакле, увлекая зрителей неожиданными, смешными превращениями, сумасшедшим темпом. Эксцентрика, казалось, утерянная нашим искусством после короткого расцвета 1920-х годов, благодаря Райкину возрождалась на сцене Ленинградского театра миниатюр.

В юности Аркадию Исааковичу довелось случайно увидеть на эстраде итальянского артиста Никколо Луппо, выступавшего в старинном эстрадно-цирковом жанре трансформации.



Отец Аркадия Райкина Исаак Давидович

Мать Елизавета Борисовна

Единственная сохранившаяся детская фотография Аркадия Райкина. *Рыбинск. 1920 г.*

После переезда семьи в Петроград будущий артист начал учиться в школе № 23 с физико-химическим уклоном.

Курс В. Н. Соловьева в Институте сценических искусств. Райкин — в центре рядом с любимым педагогом. *1935 г.*

Всеволод Эмильевич Мейерхольд

Будущая жена Руфь Иоффе (Рома).*1933 г.*

Аркадий Райкин после окончания института. *1935 г.*

В роли Виноградского в спектакле «Начало жизни» Театра им. Ленинского комсомола. *1935 г.*

Первая гастрольная поездка.

А.И.Райкин рядом с директором Театра эстрады И.М.Гершманом.

Одесса. 1939 год.

Эстрадный номер «Разговор с собакой». *1930-е гг.*

Эстрадный номер «Чарли Чаплин» на Первом Всесоюзном конкурсе артистов эстрады. *1939 г.*

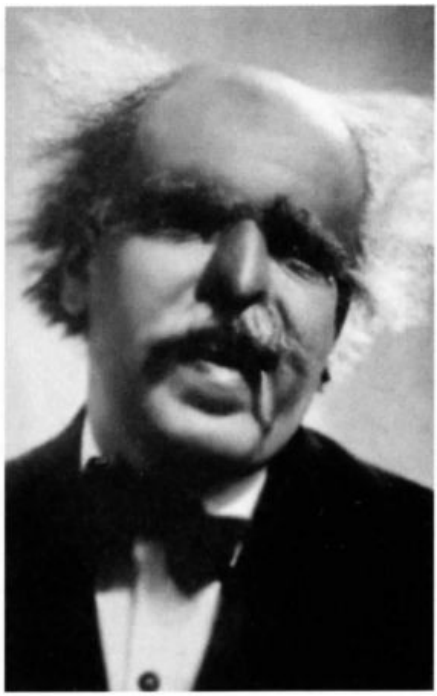
С куклой «Геббельс». *1943 г.*

Фронтовая концертная бригада. Г. Карповский, Е. Медведева, И. Жак, А. Райкин, Р. Рома. В машине Н. Галацер. *Советская Гавань. 1942 г.*

Интервью военному корреспонденту. *1943 г.*

Выступление перед моряками-черноморцами. *1942 г.*

МХЭТ. С Германом Новиковым. *1947г.*



Маски Райкина. *Конец 1940-х — начало 1950-х гг.*

«Лестница славы». *1953г.*

С М. В. Мироновой и И. С. Козловским. *Ялта. 1954г.*

На теннисном корте с Л. С. Маслюковым. *Сочи. 1949г.*

В роли влюбленного пожарного в спектакле " Человек-невидимка». *1955 г.*

В роли Пьера Жильбера в спектакле «Под крышами Парижа». *1952 г.*

Руфь Рома и Аркадий Райкин. *Начало 1950-х гг.*

Катя и Котя. *1950 г.*

Среди родственников. Слева направо: Е. М. Иоффе (сестра Ромы), Р. М. Иоффе, А. И. Райкин, М. М. Державин, Е. А. Райкина с племянником на руках, в центре стоит Костя Райкин. *1957г.*

Пристально всматриваясь в жизнь.

Показывая известных композиторов, дирижеров, он делал это молча, лишь меняя костюм, пластику, грим. Мгновенная перемена его внешности произвела тогда на Райкина сильное, надолго запомнившееся впечатление. Захотелось попробовать самому, тем более что у нас на эстраде такие номера были

редкими, можно назвать разве что Зою и Валентина Кавецких. Мгновенная, почти неуловимая смена костюма и маски считалась чисто цирковым трюком.

По свидетельству энциклопедии «Цирк», номера трансформации известны с XVIII века, со времени первых стационарных цирков. Сначала они появились в конном цирке, позднее в других цирковых жанрах (жонглеры, эквилибристы на проволоке и др.). В дореволюционных отечественных варьете в жанре трансформации успешно работали иностранные гастролеры Леопольд Фреголи, Уго Уччелини и другие, они показывали целые «немые» сценки с участием нескольких персонажей. В 1920-х годах в отечественных мюзик-холлах выступал иностранец Отто Франкарди, номер которого состоял из двух частей. После показа фокусов артист на несколько секунд скрывался за стоящей на эстраде ширмой и выкрикивал: «Штраус!» Тут же над ширмой появлялась голова композитора. Показывал он также Оффенбаха и других композиторов. Номер носил скорее цирковой характер.

Трансформации Райкина были иными. Используя прием мгновенной перемены внешности, он обращался еще и к слову. Тембр голоса, интонация, мелодика речи дополняли впечатление от смены костюма, маски и пластики. Его трансформации были ближе к тому, что делали в спектакле Всеволода Мейерхольда «Д. Е.» (1924) Эраст Гарин, Игорь Ильинский, Мария Бабанова, исполнявшие, мгновенно перевоплощаясь, по нескольку ролей.

В посвященных Аркадию Райкину документальных фильмах запечатлена сложная техника подобных молниеносных превращений и можно воочию увидеть, какого напряженного труда это стоило артисту.

Впервые номер трансформации «У театрального подъезда» появился еще в спектакле «Своими словами». В нем пятеро зрителей (их всех играл Аркадий Райкин) выражали свои мнения о спектакле Ленинградского театра миниатюр. В коротких высказываниях, используя лексику современных рецензентов, артист осмеивал их беспринципность. «Он молчал о достижениях, а это уже недостаток, — авторитетно замечает один из зрителей. — Тут не смеяться, а во *(выразительный жест)* — думать надо!» Унылый зритель признается: «...пятнадцать лет тому назад имел счастье попасть на эстрадный концерт. Сейчас весь мой организм преисполнен оптимизмом». В обмен мнениями вступает критик: «Мы предупреждали, мы сигнализировали. Нас не слушали. Предпочитали скатываться и, вот видите, докатились. Поздравляю вас, товарищи, от всей души поздравляю!» Подобные половинчатые рецензии нередко встречались в прессе.

В спектакле «Приходите, побеседуем!» номер трансформации «Спальный вагон прямого сообщения», лишенный сатирической остроты, был ближе к бытовой шутке: усатый проводник превращался в лысого драматурга, появлялись жена драматурга — представительная дама, подвыпивший пассажир. Артист Аркадьев завершал эту галерею.

Забавные и увлекательные трансформации Райкина основаны на приеме мгновенной смены внешности. Мастерство исполнения приема становилось искусством. В каждом персонаже «Спального вагона» рецензент находил нечто характерное, «в каждом Райкин живет в особом ритме, каждому находит особую интонацию».

Эти трансформации вызвали споры. В. М. Городинский замечал «старомодность таких сцен с переодеванием... Райкинские перевоплощения, скорее, технические трансформации, в которых отчетливо просвечивает собственный образ артиста, и именно этот собственный образ — главная ценность в игре Райкина». О том, что среди бесчисленных персонажей Райкина наиболее ценным является «сам Райкин», говорил не один Городинский.

Подобные высказывания с большей или меньшей определенностью повторялись и в дальнейшем. Впервые еще в довоенные годы об этом писал выдающийся комедийный артист В. Я. Хенкин в связи с номером «Мишка»: «Когда Райкин один на один с публикой без носов, париков, кафедр и прочих аксессуаров, он всего интереснее».

В чем же дело? Почему Аркадий Исаакович, не обращая внимания на критику, будет развивать жанр трансформации, широко использовать те самые носы, парики, кафедры и прочие аксессуары, которые, по мнению авторитетов, лишь заслоняли от публики его собственную индивидуальность?

Причин тому, думается, несколько. Начнем с того, что трансформации нравились широкому зрителю своей неожиданностью, мгновенностью, непредсказуемостью. Они вносили разнообразие, элемент зрелищности, необходимый в большой эстрадной программе, то, что в зарубежной литературе об эстраде называется «варьете-момент».

Райкин как актер вырос на произведениях Мольера, Гольдони и других комедиографов, широко использовавших трансформацию как традиционный прием народного театра. Достаточно вспомнить хотя бы студенческий спектакль «Смешные жеманницы», где ловкий слуга Маскариль (Райкин) представал в разных обличьях. Вполне естественно было перенести этот прием на эстраду, которая, как и цирк, стоит на фундаменте народного искусства, унаследовала простонародную, грубоватую

комедийность балагана.

«Когда я впервые стал заниматься трансформацией, — писал позднее Аркадий Исаакович, — многие говорили, что это трюкачество, цирковой жанр. А я шел на это сознательно, понимая, что трансформация является одним из компонентов театра миниатюр. Переодевался вначале недостаточно быстро, со временем появилась техника». Райкин хочет освоить все жанры, «все компоненты» театра миниатюр и настойчиво добивается этого. Он не стремится эксплуатировать свою внешность, личное обаяние, что, вероятно, на его месте поспешили бы сделать многие другие. «В ущерб себе», как считали критики, он прикрывался масками, «заслонялся» ими. Скорее всего, интуитивно он чувствовал, что маски на этом этапе давали ему ощущение внутренней свободы, позволяли развить столь важный на эстраде дар импровизации. Десятки персонажей, смешных, шаржированных, гротесковых, проходили перед зрителями. И только в фельетоне — номере, в котором сходятся все главные мысли спектакля, он позволял себе говорить от собственного имени. Впрочем, в программе «Приходите, побеседуем!» даже в фельетоне «Мои современники» он был «замаскирован» — не аксессуарами, а возрастом своего персонажа. Из будущего он мог более свободно рассматривать настоящее.

Наконец, трансформации помогали Райкину совершенствовать технику. Артист демонстрировал ее зрителям, как музыкант, включающий в программу концерта наряду с глубокими по содержанию произведениями такие, которые удивляют и радуют блеском исполнения, виртуозностью. Это были своего рода этюды, экзерсисы, необходимые мастеру.

Глава восьмая ЗАДАЧА - ВЫЖИТЬ

В поисках положительного героя

Придет время, и Райкин откажется не только от самого жанра трансформации, но и вообще от использования каких-либо аксессуаров. Он останется с публикой один на один, не замаскированный накладными носами и париками. Муза Райкина к тому времени приобретет новое качество. А пока его театр использовал всё разнообразие форм и приемов комического искусства. Зрители на спектаклях много и весело смеялись. Но шутки, даже на первый взгляд безобидные, нередко содержали сатирическое жало, вследствие чего возникали самые неожиданные недоразумения.

Так, на всю жизнь запомнилась Райкину одна из встреч с правоохранительными органами. Однажды его повесткой вызвали к начальнику милиции Ленинграда. «Не понимаю, что произошло. Волнуемся я и Рома. Являюсь к начальнику в назначенное время. «Почему вы дискредитируете милицию?» — спрашивает он. «Чем же?» — «Да вот вы, когда составляли протокол...» — «Я?» — «Да нет, в своей роли...» — «А, в своей роли...» От сердца отлегло. Дело в том, что в одной из миниатюр МХЭТа я играл милиционера, который при оформлении протокола никак не мог выговорить слово «Гнездниковский». Почтенному начальнику ленинградской милиции я, как ребенку, объясняю, что нехорошо быть неграмотным, что борюсь с невежеством. А в душе желаю, чтобы он был так же вызван повесткой в подобную инстанцию и его жена не спала бы всю ночь».

Похожих объяснений в жизни Райкина немало. Но спорить, доказывать право на сатиру становилось все труднее, и скоро миниатюры МХЭТа вовсе исчезли из спектаклей. В спектакле «Приходите, побеседуем!» персонажи рядятся в восточные одежды, хотя сатира не делается менее острой.

Судите сами: некий Гасан бежит во дворец к великому шейху, который обещал платить ежемесячно тысячу динаров тому, кто научит читать осла. «Зачем ты на это согласился? — спрашивает Гасана приятель. — Ты знаешь, что в случае неудачи тебя ждет смертная казнь?» Гасан и не надеется достичь результата. «Но... чтобы учить осла, нужны пособия... Пока заявку рассмотрит заместитель шейха, производственный сектор, финансовая часть, бухгалтерия... пока, наконец, придут учебники... либо осел сдохнет, либо шейх умрет, либо я умру». «Возьми меня в ассистенты!» — кричал ему вдогонку приятель.

И все-таки это был период, когда Райкин вынужден если не вовсе отказаться от сатиры, то, во всяком случае, значительно смягчить ее ласковой лирикой, добрым юмором. Нет-нет да и проступала несвойственная его искусству слащавость.

В течение десятилетий с большей или меньшей настойчивостью от Аркадия Исааковича требовали показать положительного героя. В ответ он пытался доказывать прописную, очевидную, кажется, даже школьникам истину, что в сатирическом искусстве положительным героем является смех, который раздается в зрительном зале. Взрослым, солидным, образованным людям ему приходилось напоминать об этом снова и снова. А в конце 1940-х годов, когда ударили по Зощенко и Хазину, мрачно вспоминал он как-то в нашей беседе, ориентация на положительного героя сделалась основой культурной политики: «Нас, артистов, учили, что должно звучать, а что не должно. «Вы когда-нибудь работали в театре?» — спрашиваю я очередного «учителя». «Нет, но вот это не надо!» — «Это что, ваше мнение?» — «Нет, но есть такое мнение, что эту миниатюру играть не надо«...На сцене начали лить сталь, заниматься чем угодно, только не искусством. Кого бы я ни высмеивал, его всегда брали под защиту. «Так не рисуют советскую действительность», — говорили мне. «Я не рисую советскую действительность, это вы пытаетесь ее нарисовать». — «Надо глубже, с большим пафосом». — «Пафос вы оставьте себе. Сатира пытается исправить то, что испортил пафос»».

Рисовать картину советской действительности по спущенным сверху лекалам Райкин не хотел и не мог. Вместе с Владимиром Поляковым ему удалось создать свой оригинальный номер «В гостинице «Москва»» — пример так называемого положительного фельетона. Термин «положительный фельетон», как и «положительная сатира», достаточно условный, ибо всякий по-настоящему хороший сатирический фельетон в основе непременно несет положительное начало, заключенное в позиции автора. Вместе с писателем артист пытался правдиво, хотя и выборочно воссоздать картину жизни страны, «нарисовать» советскую действительность. Дело в том, что они оба жили в этой гостинице, наблюдали за ее постояльцами, большинство которых были крупными деятелями в своих сферах. Собственные впечатления подсвечивали нарисованную картину, придавали ее подчас чрезмерно ярким краскам волнующую правдивость.

Фельетон «В гостинице «Москва»», завершавший программу «Откровенно говоря» (автор В. Поляков, режиссеры Е. Альтус, В. Канцель, Я. Фрид, 1947), в исполнении Райкина был густо населен — более тридцати различных персонажей проходили

перед зрителями: строитель, шахтер, журналист, кинооператор, инженер, знаменитый шахматист, генерал. Недавние фронтовики, только что сменившие военную форму на гражданский костюм, они приехали в столицу со всех концов страны. В предельно лаконичных зарисовках использовались национальные и возрастные признаки, черты характера, профессиональные качества, особенности психического склада. Артист воспроизводил жаркие споры, неожиданные встречи в лифте, на лестнице, короткие телефонные разговоры: «Лизочка! Говорит Сема, здравствуй! У меня всего одна минута времени. Говорю быстро, ты запоминай. Пускаем новую турбину. Мама здорова. У Сони родилась девочка. Турбина получила хорошую оценку. Девочку назвали Таней». Глубоко личное, тесно переплетаясь с общественным, рождало особый, лирико-комедийный настрой. Благодаря мягкому, благородному юмору артиста, считал критик Евгений Мин, даже общеизвестные истины звучат свежо и молодо.

Фельетон передавал лихорадочный темп жизни страны, спешившей залечить нанесенные войной раны. В нем ощущалась радость людей, наконец-то получивших возможность заниматься созидательным трудом — строить, сеять, добывать уголь... Он отражал не только реальную действительность, но в еще большей степени надежду, некий миф, в который очень хотелось верить. И хотя сам артист позднее вспоминал об этой работе с раздражением, считая ее в определенной мере лакировкой действительности, но искусно нарисованная картинка отвечала потребностям зрителей, внушала оптимизм, остроумные репризы — а их было немало — вызывали смех. Фельетон, завершая программу, подчеркивал ее общий настрой.

Шутливая сценка «Однажды вечером» (текст Л. А. Арта и Я. Г. Грея) стала маленьким спектаклем, разыгранным одним актером: бойкий, самодовольный молодой человек случайно попадал в чужую квартиру. Через много лет этот сюжет воскреснет в популярном телефильме Эльдара Рязанова «Ирония судьбы, или С легким паром!». «С виртуозным мимическим искусством, — писал критик Симон Дрейден, — изображал актер, как этот юноша плещется и фыркает под горячим душем, как он топает босыми ногами по квартире и ведет нелепый разговор по телефону с Боровичами, отбиваясь от назойливой собаки, хватающей его за икры». Высоко оценивая мастерство Райкина, игравшего с воображаемым предметом или общавшегося с невидимым партнером, благодаря ему оживающим во всей характерности, критик, с одной стороны, называл номер смешным и талантливым, с другой — сожалел, что актер «растрачивает по

пустякам свое дарование и мастерство».

Нельзя не согласиться с тем, что по серьезности и глубине содержания номер «Однажды вечером» сильно уступал монопьесе «Человек остался один» — высокой классике эстрадного искусства. Но миниатюры, подобные «Однажды вечером», составляли тот пласт юмора, без которого не существует эстрада. И только ли эстрада? Не на юморе ли построены сюжетные ходы упомянутого рязановского фильма? И разве не радостным, не объединяющим людей, не мажорным был смех, почти не прекращавшийся на спектаклях Ленинградского театра миниатюр в нелегкие послевоенные годы?

Хорошую шутку, кажется, любят все. Но при этом не всегда ценят крупицы подлинного юмора, считая его чем-то второстепенным, а то и просто низменным. Сколько критических стрел в разное время было выпущено в адрес «пресловутой» развлекательности! В 1940-х годах, о которых идет речь, запал критики был обращен на остроумные водевили «Факир на час» Владимира Дыховичного и Марка Слободского и «День отдыха» Валентина Катаева, поставленные в Московском театре сатиры. Критики дружно укоряли авторов и театр в «пустопорожнем зубоскальстве», «бездумной развлекательности». Но какие бы ярлыки они ни навешивали, эти спектакли, разыгранные корифеями театра Владимиром Хенкиным и Павлом Полем, были, кажется, самыми посещаемыми в Москве.

«Вы никогда не будете обо мне столько плакать, сколько я заставлял вас смеяться», — сказал друзьям французский писатель Поль Скаррон (1610—1660). Эти грустные слова веселого человека с полным правом мог бы произнести Аркадий Райкин. И зрители, смеявшиеся до слез, платили ему благодарной любовью. Его знали радиослушатели в самых дальних концах страны, и те, кто никогда не видел «живого» Райкина, вслушивались в интонации его далеко не могучего, но такого знакомого голоса, запоминали и повторяли отдельные словечки и выражения.

Райкин, конечно, не был бы Райкиным, если бы ограничивался юмором, которым так щедро одарила его природа. Номер трансформации «Из окон дома» в спектакле «Откровенно говоря» был посвящен серьезной теме воспитания детей, которая и позднее будет привлекать внимание артиста. На этот раз на сцене была легкая декорация, изображавшая фасад многоэтажного дома. Поочередно из разных окон выглядывали пять разных персонажей, пять «воспитателей», отличавшихся и по внешнему облику, и по характеру, и по отношению к детям. «А может, у ребенка такой переломный возраст, что он стекла ломает!» — патетически произносил человек в очках. «Бобочка, не

слушай маму, делай что хочешь!» — тонким голосом кричала сердобольная бабуся. А человек с тупым, «свинячьим» лицом был немногословен: «Сева, иди домой, папа ремня даст!» Аркадий Райкин, скрывавшийся за всеми этими персонажами, не предлагал готовых рецептов воспитания, а приглашал задуматься, внимательно взглянуть на себя и окружающих, на разные способы общения с детьми.

Театр миниатюр и политсатира

Номера политической сатиры постепенно занимают значительное место в искусстве Райкина. Впрочем, еще в декабре 1939 года, когда началась война с Финляндией, он подготовил номер «Около Куоккала». Теперь уже трудно сказать, по какой причине — то ли артист считал номер «сырым», то ли интуиция подсказывала ему, что объект сатиры выбран не очень удачно (финны стойко отражали нападение Красной армии), — но на Первом Всесоюзном конкурсе артистов эстрады этот номер показан не был. По словам авторитетного члена жюри Н. П. Смирнова-Сокольского, отсутствие в репертуаре Аркадия Райкина злободневной политической сатиры сказалось на общей оценке его выступления.

В миниатюре «Некто из Токио» Аркадий Исаакович искусно преображался в японского фокусника Фудзикато Многосуки (1947). На фотографии он почти неузнаваем: подчеркнутый формой очков восточный разрез глаз, высоко поднятые брови, приглаженные волосы, хищный оскал улыбающегося рта. Он ловко манипулировал шариками, платками, в заключение разрывал надвое «фашистскую гидру» и тут же ловко соединял разорванные половинки. «Раньше пытался делать фокусы с Порт-Артуром — не удалось, теперь пытается делать фокусы с Макартуром[12] — как будто удается», — кратко комментировал артист, намекая на политическую активность американцев в Японии.

В начале своего актерского пути Райкин в роли конферансье показывал нехитрые фокусы с шариками. Это было весело, исполнено обаяния, как всё, что он делал. Непритязательные и милые шутки при помощи трансформации через десять лет наполнились политическим содержанием. «Несколько остроумных реплик в соединении с мимическим мастерством, лукавой игрой интонаций придают большой масштаб, злободневную остроту крохотной сценке», — писал критик Симон Дрейден.

На протяжении всей творческой жизни Аркадий Райкин имел обыкновение работать над вещами для будущей программы одновременно с прокатом готового спектакля, в который по мере готовности включались новые миниатюры. Так, в спектакль «Приходите, побеседуем!» вошел сверх программы оригинальный, придуманный самим артистом номер «Пуговицы» — пример остроумной, злободневной политической сатиры. Мастером этого жанра в то время считался народный артист СССР куплетист Илья

Набатов, строивший свои номера на каламбурах. Однажды в разговоре Аркадий Исаакович признался, что никогда не уважал «каламбурный» юмор, считал его дешевым, не стоящим душевной затраты. Он искал собственные пути выхода на политическую сатиру, которая всё настоятельнее требовалась на эстраде.

Неожиданным по форме стал номер «Пуговицы». Артист, пришивая к пиджаку оторвавшуюся пуговицу, как бы сам с собой рассуждал о политике, о делегатах Генеральной Ассамблеи Организации Объединенных Наций. В руках у него не было ни иголки, ни ниток, ни пуговицы: иллюзия достигалась средствами пантомимы. Напрягая зрение, он вставлял нитку в иголку, нитка была длинная (приходилось далеко отставлять руку), она запутывалась, рвалась. Возгласы и короткие замечания по поводу ниток, иголки и прочего перемежались разговором о политике, что создавало комедийный эффект. Так, говоря о выступлении представителя США, артист «укалывал палец» и восклицал «Ой!», что относилось и к выступлению в ООН, и к пальцу. Рассказ о сложных проблемах международной жизни приобретал особую доходчивость, сближая их с кругом повседневных забот рядового человека, окрашиваясь юмором. Построенный на пантомиме и импровизации номер оказался столь удачен, что перешел в следующие программы. Остроумно найденный прием позволял обновлять текст в соответствии с последними политическими событиями. Это была своего рода «живая газета», но поданная с райкинской интонацией доверительного собеседования. Старая форма возрождалась обновленной до неузнаваемости, открытая агитационность «утеплялась» с помощью лирики и юмора.

Тогда, на рубеже 1950-х годов, в период обострения холодной войны, политическая сатира занимала всё больше места в спектаклях Ленинградского театра миниатюр, как и во всем советском искусстве. На драматической сцене одной из самых репертуарных пьес стал «Русский вопрос» Константина Симонова. Только в Москве в сезоне 1947/48 года она шла в пяти театрах. Борьбе за мир, обличению тех, кто грозился развязать новую войну, были посвящены пьесы «Голос Америки» Б. Лавренева, «Заговор обреченных» Н. Вирты, «Миссурийский вальс» Н. Погодина и др. Схемы и штампы заменяли в них реальную жизнь. По единой схеме создавались пьесы-однодневки о бдительности советских людей, о борьбе с низкопоклонством перед Западом.

Эстрадное искусство не могло остаться в стороне от выдвинутых временем задач. Политическая сатира зазвучала в диалогах парного конферанса Ю. Тимошенко и Е. Березина, Л. Мирова и М. Новицкого, П. Рудакова и В. Нечаева, в программах оркестра Л. Утесова, но наиболее ярко была представлена в

злободневных куплетах упоминавшегося Ильи Набатова. Они строились на каламбуре, на неожиданном сочетании слов, исполнялись на мотивы популярных песен, составлявшие некую музыкальную мозаику, и были посвящены опять же бдительности советских людей («Ноев ковчег» и др.). В куплетах Набатова, с их откровенной публицистичностью, свойственными артисту язвительностью и ироничностью, политическая конъюнктура нашла наиболее последовательное воплощение.

Искусство Райкина, с его сердечностью, ярко выраженным лирическим началом, совсем иное. Художник, наделенный обостренным чувством правды, искал свои, близкие ему театральные формы и приемы для воплощения политической темы, как это было, например, в придуманной им самим «Пуговице». Как и в «Рассуждении о точном времени», артист никого не клеймил, а как бы размышлял вслух.

Но оживить политический тезис, «очеловечить» его оказывалось не всегда под силу даже Райкину. Так случилось с программным фельетоном «Мечты и люди», завершавшим спектакль «На разных языках» (1948). Его автор Владимир Поляков продолжал разработку золотоносной жилы, начало которой было положено фельетоном «В гостинице «Москва»».

В тисках бесконфликтности

Фельетон «Мечты и люди» строился на популярном в течение ряда десятилетий тезисе «надо мечтать». Чем труднее становилась жизнь, тем настойчивее раздавались призывы мечтать о будущем. О прекрасном будущем мечтали в 1920—1930-х годах, во время войны и после ее окончания... Фельетон Полякова, предполагавший театрализацию, начинался воспоминанием о страшной блокадной зиме 1941/42 года. Коптилка тускло освещала комнату с обвисшими, сырыми обоями на стенах и заиндевевшим окном. Хозяин, в валенках, укутанный в женский платок и с противогазом через плечо, мечтал о том времени, когда наступит мир, зажгутся лампочки — хотя бы одна.

В следующем эпизоде комната преображалась. Горел свет, стол был накрыт к ужину, по радио звучал вальс. Но хозяин снова недоволен: в комнате слишком жарко, в кондитерской нет любимых конфет, радио транслирует однообразный музыкальный репертуар. По контрасту с обывательским брюзжанием Райкин говорил о мечтах, преобразующих мир, о. мечтателях: партийном деятеле Сергее Кирове, селекционере Иване Мичурине, основоположнике космонавтики Константине Циолковском. Новый скачок во времени переносил в будущее, когда эти мечты становились явью: на вокзале шла посадка пассажиров, отправляющихся на выходной день на Луну. На Северном полюсе росли цветы, зрели лимоны и апельсины...

Судя по вялым, хотя и благожелательным отзывам рецензентов, фельетон успеха не имел. Если из многочисленных персонажей «В гостинице «Москва»», занятых повседневными делами и заботами, складывался образ современника, хотя и несколько односторонний, приглаженный, то фельетон «Мечты и люди», выстроенный по схеме, далекой от действительности, был попросту скучным. Необходимость показать, как «сбываются самые смелые мечты наших людей», диктовала ту чуждую Райкину лакировку действительности, схематичность, которыми страдало тогдашнее театральное искусство. Театр Райкина не был и не мог быть исключением, несмотря на самобытную индивидуальность артиста.

Существовавшая схема давала себя знать и в сценке «Три тысячи метров над уровнем моря», где Райкин играл американского разведчика, скрывающегося за маской корреспондента, которого разоблачал старый пастух (А. Рубин).

Рецензенты сетовали на то, что «игра Райкина не согрета живым чувством», «скучно», «не смешно». В некоторых случаях

они, вероятно, были правы. «Согреть живым чувством» выдуманные ситуации артист не смог. Но с неменьшим запалом обрушивается пресса и на обычные райкинские миниатюры: «Сколько раз мы видели у Райкина чинуш, бездельников, равнодушных к делу и людям? Талантливый артист начинает повторяться». Любопытно, однако, что в отличие от критиков зрители воспринимали эти «повторы» совсем по-другому. В сценке «Четверо в одном купе» Аркадий Исаакович играл популярного актера, не хотевшего, чтобы его узнавали. На чей-то вопрос, не актер ли он, отвечал: «Не актер, а наоборот». — «А что может быть наоборот?» Кто-то из попутчиков подсказывал: «Сапожник». — «Да, да». — «Случайно не с шестой фабрики?» — «Да, с шестой». Тут покой актера кончался: ему начинали предъявлять претензии, жаловаться, упрекать...

Несколько лет спустя на гастролях в Киеве произошел забавный случай: в гостиницу к Райкину пришел директор шестой обувной фабрики и пригласил на производственное совещание, участники которого торжественно докладывали, что критика была справедливой, что коллектив фабрики борется за качество, что многое удалось пересмотреть, изменить обувную колодку и т. д.... Сценка, казавшаяся в свое время забавной шуткой, оказалась живой, действенной.

Веселой, чисто райкинской была миниатюра «Записки об ужении рыбы» (автор М. Червинский) — смешной эстрадный перифраз повести Сергея Тимофеевича Аксакова, написанной сто лет назад, в 1858 году. Она родилась на основе довоенной пантомимы «Рыболов», в ее создании еще принял участие отец, удививший сына точностью показа поведения неудачливого рыбака, сосредоточенно следившего за поплавком. В сценке Червинского рыба решительно не хотела клевать, леска запутывалась и рыбаку не оставалось ничего другого, как, раздевшись, лезть в холодную воду. Выразительность мимики и жестов артиста восполняла отсутствие текста и делала маленькую сценку веселой и живой. Впоследствии Аркадий Райкин вернулся к этой пантомиме, но с новым, несколько расширенным финалом: пока рыбак распутывал леску, кто-то уносил его вещи. Через несколько лет появился еще один вариант: рыбаков стало двое — начальник (А. Райкин) и подчиненный (Г. Новиков). У начальника, в отличие от подчиненного, рыба, как назло, не клюет. Он раздражается, сердится («Нарочно, что ли!»), леска запутывается. Помощник из-за этой «неудачи» чувствует себя страшно виноватым, оправдывается: «Что я могу поделать?» — и, чтобы выслужиться, прямо в одежде бросается в холодную воду распутывать леску. Смешная сценка приобретала яркую

сатирическую окраску. Твердая уверенность начальника, что подчиненный обязан обеспечить ему даже клев рыбы, передана артистом с всегдашней точностью и одновременно с гротеском.

Однако комедийные, сатирические сценки, посвященные советской действительности, доставлявшие зрителям удовольствие мастерством исполнения, пластической выразительностью, остроумными репризами, стали занимать всё меньше места в репертуаре, оставляя для сатиры международную проблематику, тему борьбы за мир. Каждый спектакль рождался трудно, требовал многочисленных согласований, в готовые работы вносились бесконечные поправки. Аркадий Исаакович вспоминал, что в спектакле «На разных языках» вызвал возмущение изображенный на заднике русский пейзаж с церковью. Художнику спектакля, известному сценографу Семену Манделю, пришлось его переписывать — церковь, оказывается, не характерна для нашего пейзажа. Доказывать даже очевидное было бесполезно!

Таким же трудным был путь к зрителям следующего спектакля, «Любовь и коварство» (1949) Владимира Полякова в постановке одного из ведущих ленинградских режиссеров Владимира Платоновича Кожича, главного режиссера Академического театра драмы. Когда-то он был первым режиссером для только что окончившего институт Аркадия Райкина, в его спектакле «Начало жизни» рождался у молодого артиста образ гимназиста Виноградского. Для Аркадия Исааковича он был «мэтром». И даже если интуитивно он чувствовал, что режиссер, любивший яркую театральную форму, густые краски, неправ, что нужно играть тоньше, и даже говорил ему об этом, но настаивать и спорить не мог.

В. С. Поляков рассказывал: «Ставил спектакль В. П. Кожич. В спектакле было порядочно отрицательных героев, и режиссер решил их образы сугубо гротесково. На просмотре в эстрадном театре сада «Эрмитаж» присутствовало высокое театральное начальство. После спектакля состоялось обсуждение, в результате которого от спектакля ничего не осталось. От меня и Райкина — тоже... Мы с Райкиньш молча дошли пешком до гостиницы «Москва», вошли в номер, сели на диван, посмотрели друг на друга — и вдруг на нас напал смех. Мы смеялись, хохотали, не могли прекратить смеяться, наверное, десять минут. Это была самая настоящая истерика... За ночь переписали большую часть сценария, Аркадий Райкин выучил новый монолог, утром В. П. Кожич и его ассистент А. А. Белинский уже ставили спектакль заново».

Первая часть «Любви и коварства» была целиком посвящена

политической сатире. Галерея героев американского экрана проходила перед глазами зрителей в миниатюре «Оттуда, из Голливуда». Кинозвезда томно закатывала глаза и что-то лепетала. Кровожадный гангстер каждое слово сопровождал выстрелами из пистолета. Старый банкир извергал потоки брани. Все эти эксцентрические персонажи приобретали у Аркадия Исааковича изящество линий и артистизм. «...<Райкин> рисует злую карикатуру, но его штрих так графически тонок, что рисунок никогда не кажется навязчивым», — писал С. В. Образцов. В лирическом монологе «Под зонтиком букиниста» в исполнении Райкина представал пожилой, любящий свою страну парижанин, а остроумная песенка «Под крышами Парижа» о некоем Жорже, ограбившем насильно выданную за него Марго (подразумевалась Франция), сопровождалась танцевальной пластикой.

В результате сделанных по указанию руководства изменений спектакль был значительно сокращен и второе отделение пришлось скомпоновать как «Избранное» — телефонные разговоры из старых спектаклей, МХЭТ и др.

Одновременно с этой работой Театр миниатюр, устав от политсатиры, готовил еще один спектакль, «Как в аптеке», посвященный советской действительности. Райкин в образе аптекаря тщательно отмеривал лекарства, что-то смешивал, упаковывал, размышляя о необходимости точной дозировки. Ночью за лекарством приходил писатель-сатирик и два человека вели разговор о том, что их профессии очень схожи. Сатира, как и любое лекарство, хороша в известной дозе. Существуют аллопатия, гомеопатия, народная медицина. Сатиру предпочитают принимать гомеопатическими дозами, но отмеривать их нелегко. Аркадию Райкину это удавалось, и «Как в аптеке» стал вторым отделением спектакля «Любовь и коварство». Ни в центральной, ни в ленинградской прессе о нем почти не писали, лишь однажды случайно проскочили несколько слов о миниатюре «Мудрая лестница», впоследствии ставшей классикой эстрады. Возобновленная в 1953 году в новом варианте под названием «Лестница славы», маленькая сценка с минимумом текста достигла высокой меры философского обобщения.

На рубеже 1940—1950-х годов, в труднейший период для всего нашего искусства, Райкин отказывается от формы миниатюры, требующей предельной концентрации черт, и переходит на большие сюжетные спектакли-обозрения, насыщенные политсатирой. Автор обозрения «Вокруг света в восемьдесят дней» (1950) Владимир Поляков использовал сюжет Жюля Верна — приключения Филеаса Фогга, но в отличие от

оригинала его герой путешествовал не на пари, а в поисках завещанной дядюшкой шкатулки, что для советского зрителя было куда понятнее. Далекий от политики, он в силу обстоятельств был вынужден по-новому взглянуть на окружающий мир. Как и положено в обозрении, действие переносилось из Парижа в Рим, Бонн, Нью-Йорк. Кроме главного героя Райкин играл автора, клоуна парижского цирка месье Жу-Жу и вновь представал в облике Чарли Чаплина. В финале, сняв грим, Аркадий Исаакович уже от своего имени приглашал великого артиста поставить свою подпись под воззванием сторонников мира. Используя трансформацию, Райкин показывал политических деятелей — американского президента Трумэна, британского премьера Черчилля, папу римского Пия XII и др. Каучуковые маски не стесняли мимику. Молниеносно, буквально на ходу, Райкин менял костюмы и маски, а вместе с ними и манеру поведения, пластику.

— Как вы относились к маскам политических деятелей? Приносили ли они удовлетворение? Или это был своего рода социальный заказ? — спросила я как-то Аркадия Исааковича.

— Мне никогда никто не заказывал. Это была моя потребность. Я считал, что сегодня с этим надо выступить, это меня волновало. Тот же Черчилль, который недавно еще казался нашим другом, а теперь стал врагом.

Райкин наподобие Кукрыниксов, с которыми, кстати говоря, был дружен, создавал галерею карикатур, стремясь достичь прежде всего портретного сходства, что всегда впечатляло публику. В некоторых случаях он пытался наметить характеры. В спектакле «Под крышами Парижа» немецкий канцлер Конрад Аденауэр выращивал цветочки — «этакий милый добрый дяденька». Вокруг римского папы закручивалась основная фабула: он лихо жонглировал драгоценностями, за которыми гнались действующие лица. Но актеру важно было другое — убедительно, «наглядно» показать точку зрения своих персонажей на мир без войны. Понадобился великий Чаплин. Как мы помним, это был любимый персонаж Райкина. Позиция Чаплина, который, казалось, должен подписать воззвание одним из первых, поначалу отказывался, огорчала Райкина. От своего имени он обращался к великому артисту не с укором, а скорее с мягким напоминанием.

В некоторых случаях эффект трансформации достигался чисто актерскими средствами, без использования масок. Изображая двух итальянских фабрикантов — Длинного и Коротышку, — сетующих на размах движения сторонников мира, артист то приседал, то вытягивался, при этом быстро менял шляпы. Создавалась иллюзия одновременного существования

двух персонажей. Они смотрели друг на друга, общались, обменивались репликами.

О рождении миниатюры «Римская улица» рассказал ее автор В. С. Поляков. Интермедия не ладилась. Райкин нервничал. И вдруг он взял в руки шляпу и начал с ней разговаривать. Потом стал менять шляпы (шляпы заменяли ему партнеров). Получился интереснейший по форме номер, который в театре так и называли «Шляпы». С помощью найденного приема появились продавец прогрессивной газеты, пастор и другие персонажи «Римской улицы». Интуиция артиста подсказала решение, определившее успех номера. Это был один из тех случаев, когда, по свидетельству Полякова, даже не прикасаясь к тексту, артист вольно или невольно становился соавтором писателя, произведение которого исполнял.

Первые рецензии на спектакль, вышедшие в «Литературной газете» и «Советской культуре», были вполне одобрительные. Неожиданно грянул гром — 11 августа 1951 года в «Правде» был опубликован фельетон «Вокруг своей оси», подписанный некоей О. Поздневой. Сведущие люди без труда узнавали стиль Давида Заславского, известного автора ряда разгромных статей, имевшего обыкновение скрываться за псевдонимами. Сделав для приличия реверанс в адрес «популярного эстрадного актера», фельетонист высмеивал его в ипостаси руководителя Театра миниатюр, позволившего себе два года подряд показывать в московском «Эрмитаже» неудачный спектакль, тем самым расписываясь в своем творческом бездействии. Упрек в адрес одного из самых интенсивно и плодотворно работающих актеров — обычный иезуитский выпад Заславского, отлично знавшего причину задержки нового спектакля, а возможно, и приложившего к ней руку. (Премьера новой работы снова и снова откладывалась из-за цензурных придирок.)

«Путешествие Райкина вокруг своей оси затянулось. Одаренный мастер должен пристальней присматриваться к жизни, настойчиво искать новое, быть на передовых позициях советской эстрады», — поучал фельетонист. Партийный функционер, член редколлегии «Правды», он подхватывал на лету идеи руководства и становился их рупором. Фельетон в «Правде» мог послужить сигналом к травле и повлечь за собой самые тяжелые последствия. На памяти у всех было недавнее, пятью годами ранее, закрытие Московского театра миниатюр после «невинной» критической статьи в «Правде».

«Под крышами Парижа». Евгений Шварц

1951 год — единственный на протяжении первого пятнадцатилетия жизни театра, когда не появилось нового спектакля. Нужен был новый автор, сотрудничество с В. С. Поляковым после критики в «Правде» следовало временно приостановить. Выручил известный драматург Евгений Львович Шварц (1896—1958), с которым Аркадий Райкин был хорошо знаком, восхищался его уникальным талантом и относился к нему с огромным уважением. К этому времени Евгений Шварц уже был широко известен как автор пьес «Голый король» (1934), «Тень» (1940), сразу после премьеры надолго оказавшейся под цензурным запретом, замечательной сатирической пьесы «Дракон» (1943), тоже запрещенной цензурой и поставленной только в 1960-х годах. В эти годы он работал над самой любимой, самой «личной» пьесой «Обыкновенное чудо», поставленной в 1956-м. Вряд ли ему была особенно интересна работа для Театра миниатюр, но отказать Аркадию Исааковичу Райкину он не смог. «Насилуя себя, работал для Райкина», — записал Евгений Шварц в дневнике в мае 1957 года. Они познакомились еще в 1935 году: «...его привела Шереметьева, тогда ведавшая репертуаром «детской» эстрады, — показать талантливого молодого актера, ради которого стоит поработать. Совсем юный, кудрявый, черноволосый, с печальными огромными глазищами, полногубый, курносый, производил он впечатление своеобразное и в самом деле необыкновенно приятное. И в нашей маленькой столовой показал он кусочки своих номеров так скромно и изящно, что ни разу я не смутился, слушая. И еще тогда угадывалась в нем одна его черта: это был неутомимый работник».

Пьеса «Под крышами Парижа» была написана Шварцем совместно с эстрадным конферансье и автором Константином Гузыниным и по форме скорее являлась обозрением. Фабула ее несколько напоминает «Русский вопрос» К. Симонова, как уже упоминалось, самый популярный тогда спектакль. Это была история актера Пьера Жильбера, уволенного из мюзик-холла за исполнение сатирических куплетов и карикатур на политических деятелей («Коллекция жуков») и потерявшего квартиру. Он выступал на улицах с песенкой «Вот я пришел» и танцевал. А. Райкин вспоминал: *«...был* такой огромный кофр, он и сейчас где-то дома. Этот кофр принимал участие в действии — я таскал его на плечах. Кончалось тем, что мой певец создавал уличный театр, выступал во дворах перед рабочими». Кроме главной роли он сыграл директора мюзик-холла — циничного, вальяжного

толстяка, а в небольшом эпизоде изображал немецкого канцлера Аденауэра; а также произносил текст от автора.

Спектакль поставил и оформил Н. П. Акимов, музыку написал Г. В. Свиридов, текст песенки Жильбера принадлежал М. А. Светлову. По замыслу, в спектакле царили стихия ярмарочного театра, навеянная недавно вышедшим французским кинофильмом «Дети райка» (афиша с Жаном Луи Барро в роли Гаспара Дюбюро висела на стене райкинского кабинета), и стихия политической сатиры, решенной прямолинейно, в духе времени. Он много раз переделывался и по воле постановщиков, и, главное, по многочисленным указаниям разного рода инстанций, проявлявших особую бдительность после упомянутой статьи Д. Заславского. Всякий раз, приходя к Евгению Львовичу Шварцу с очередной порцией полученных замечаний, Райкин опасался, что тот вообще откажется от работы, тем более что она находилась вне основного круга его интересов. Но драматург всякий раз покорно брал перо и что-то правил, умудряясь при этом улучшать текст.

Из-за переделок премьера спектакля задержалась почти на полгода и состоялась лишь в январе 1952-го. Пресса встретила ее молчанием. «Вот уже месяц играем новый спектакль, а в печати до сих пор ни слова», — жаловался Р. Е. Славскому артист Г. А. Новиков, игравший в нем несколько ролей. Первый отклик появился почти через полгода, когда спектакль пошел в московском «Эрмитаже». Рецензия Ю. А. Дмитриева в газете «Советское искусство» под названием «Вопреки теме и жанру» носила половинчатый характер: особенно хвалить постановку было не за что, но и бранить не хотелось. «Пьеса распадается на ряд эпизодов, в спектакле нет характеров, — писал критик. — Противники настолько глупы и ничтожны, что борьба Пьера превращается в кукольную комедию, веселую буффонаду, и зрители ждут, что нового выкинет Райкин». Судя по фотографиям, он был очень красив в роли безработного актера Пьера Жильбера.

В густонаселенной пьесе — кроме тридцати двух персонажей в ней действовали артисты мюзик-холла, посетители кафе, прохожие, полицейские — каждому артисту приходилось исполнять три-четыре роли. По свидетельству критика, в спектакле было много остроумных деталей, веселых шуток и трогательных эпизодов. Но одновременно он отметил, что зрители не удовлетворены, поскольку «тема борьбы за мир оказалась разменяна на полушки трюкачества».

Конечно, в то время никто не смел возразить критику, что он пришел в эстрадный театр, где зрители хотят смеяться, а не

закалять свою ненависть к «сателлитам Америки». «Хорошо, что Райкин обращается к важнейшим темам современности, — продолжал Дмитриев, — но плохо, что пьеса, взятая им, не столько раскрывает тему, сколько предоставляет Райкину возможность для гастрольного самовыражения». Впрочем, в тот момент и такая половинчатая рецензия оказалась поддержкой театру.

Райкину все его работы были дороги, он стремился в них ответить на вопросы, выдвинутые временем и затрагивавшие его лично. Беда заключалась в том, что схематизм, тематическая узость, откровенная лакировка, отличавшие в те годы наше искусство, накладывали отпечаток и на спектакли Ленинградского театра миниатюр. Удары по Зощенко и Хазину, кампания по разгрому группы критиков-«космополитов» (среди них были близкие театру М. О. Янковский, Л. А. Малюгин), раздувание антисемитизма, «Ленинградское дело»[13], за которым в городе последовали массовые репрессии, — все это накаляло атмосферу. Упомянутая статья в «Правде» могла стать смертным приговором.

— В эти послевоенные годы вам не приходило в голову обратиться за поддержкой к Сталину? — спросила я Аркадия Исааковича.

— Нет, вы знаете, я к этому времени уже прозрел. К тому же и члены правительства, и руководители искусства, и актеры помнили, что когда-то Сталин одобрил мою работу. Когда это было возможно, Храпченко меня защищал. Но позднее, после смерти Сталина, мне показывали списки лиц, подлежащих выселению из Ленинграда, среди них было и мое имя с приложением плана квартиры и черного хода. Репрессиям ведь подвергались тысячи ленинградцев, лучших представителей старой интеллигенции. «Неужели, Аркадий, мы с тобой такое дерьмо, что нас до сих пор не посадили?» — говорил Николай Акимов, ставивший в это время у нас «Под крышами Парижа».

«Пусть расскажут другие»

Райкин не только понимал, что страшный водоворот событий вот-вот мог захлестнуть и его, но, насколько возможно, пытался помочь другим, совершая достаточно смелые, даже опрометчивые по тем временам поступки. Рассказывая об актерах своего театра, ставших его семьей, он одной из первых назвал Викторию Захаровну Горшенину. В 1946 году он не побоялся взять юную актрису в труппу, зная, что после революции ее родители эмигрировали в Маньчжурию. Когда после окончания войны на Дальнем Востоке семья оказалась на территории Советского Союза, родителей Виктории, как большинство наших людей в подобной ситуации, ожидали тяжелые испытания — отец был репрессирован. Красивая, элегантная Горшенина в течение сорока лет оставалась одной из ведущих актрис Ленинградского театра миниатюр, исполняя разные, в том числе острохарактерные роли.

Тогда же зашел разговор о театральном шофере Сергее Гусеве. Его судьба тоже была обычной для тех лет. Он воевал, попал в плен, благодаря смелости и находчивости не только бежал сам, но и вывел из нацистского лагеря целую группу заключенных, примкнул к партизанскому отряду, а заканчивал войну снова в армии. После демобилизации он уже начал работать в театре, но по доносу бывшего солагерника был осужден на десять лет. Аркадий Исаакович вместе с Ромой много для него сделали. Райкин сразу же стал хлопотать об освобождении Сергея, доказывал, что его надо не наказывать, а наградить за героический побег из лагеря. Как ни странно, хлопоты помогли, и через полтора года Гусев вернулся, успев заработать туберкулез: ему приходилось чинить машину, лежа на снегу и не имея теплой одежды. Его оперировали, подлечили — тут уж проявляла заботу Рома. Выйдя из больницы, он продолжал служить в театре верой и правдой. Но вот в конце 1950-х годов, когда труппа начала выступать за границей, он оказался невыездным. Аркадию Исааковичу опять пришлось ходить по инстанциям, хлопотать, доказывать очевидное.

Тема, случайно затронутая в связи с рассказом о выпавших на долю водителя испытаниях, вызвала вопрос, приходилось ли Аркадию Исааковичу еще кому-то помогать в аналогичных ситуациях. «Пусть об этом расскажут другие», — вымолвил он после затянувшейся паузы.

Когда Райкина уже не было на свете, как-то мое внимание случайно привлекла статья «Жизнь и смерть дипломата» в номере «Известий» за 27 июля 1989 года, повествующая о трагической

судьбе Сергея Сергеевича Александровского. Бывший посол в Чехословакии, он в 1939 году после прихода в Наркомат иностранных дел В. М. Молотова был переведен в рядовые адвокаты. Используя знание чешского языка и будучи литературно одарен, он делает переводы, в частности получившей известность пьесы К. Чапека «Средство Макропулоса». С началом войны Александровский ушел на фронт, хотя по возрасту уже не подлежал мобилизации, попал в плохо вооруженное народное ополчение, воюющее под Москвой. Далее всё происходило по известной схеме — окружение, плен, немецкий концлагерь, бегство, партизанский отряд... Неожиданно в октябре 1943 года за ним из Москвы прислали самолет, и он оказался на Лубянке. Следствие тянулось долго. В августе 1945 года Особое совещание при Наркомате внутренних дел приговорило его к расстрелу за измену родине и шпионаж. Семья — жена и сын Александр — была отправлена в ссылку. После смерти Сталина сыну, одержимому надеждой реабилитировать доброе имя отца, удалось каким-то чудом добраться до Москвы. Пристанища в столице не было, родственники и знакомые не решались приютить самовольно покинувшего место ссылки хотя бы на ночлег. В поисках многолюдного места, где можно было бы затеряться, он попал в «Эрмитаж», где шел спектакль Ленинградского театра миниатюр «Смеяться, право, не грешно». Расчет был на то, чтобы незаметно спрятаться в зале и переночевать на скамье. Неожиданная встреча со знакомой, работавшей в театре билетершей, изменила его планы. Девушка взялась ему помочь и тут же познакомила с Райкиным. «Это вы тот молодой человек, которому негде ночевать?» — спросил артист. Александр кивнул. «Сядьте незаметно в мою машину, вас отвезут ко мне на дачу». Почти 20 дней Александровский прожил на даче, которую Райкин снимал в Подмосковье. Его ни о чем не расспрашивали. Дело происходило в июне 1953 года, когда Берия еще был у власти. Аркадий Исаакович сильно рисковал. Александровский снова оказался на Лубянке — по собственному легкомыслию: он зашел на почтамт, чтобы исполнить просьбу матери — отправить письмо американским знакомым, а на выходе его сразу арестовали. Но Саше и тут повезло — власть менялась, и всем было не до него; его отправили обратно в Сибирь под конвоем без всякого разбирательства. Прошло еще три года, и его отец был полностью реабилитирован за отсутствием состава преступления.

Какие только письма не получал Райкин! «Пришло письмо из Риги, — рассказывает он. — Автор письма служил в торговом флоте, куда он перешел после службы в военном флоте. Он в

тюрьме, просит помочь, вмешаться. Его обвинили в том, что он изнасиловал проститутку. Она подала на него в суд, а его «преступление» заключалось в том, что он как дежурный по палубе не пропустил ее на пароход, где она рассчитывала хорошо подработать. Девица обещала жестоко отомстить: «Подожди, ты у меня еще наплачешься!» Как-то она сумела доказать, ей поверили. А у автора письма жена, ребенок, он их любит. За что им-то такое? Он писал прокурору. Но его все-таки осудили, дали срок. Кому писать?» Разузнав все обстоятельства дела, Райкин решил вмешаться. Парня удалось вытащить из тюрьмы. «Я всегда считал, что профессия предполагает и общественную деятельность», — завершил свой рассказ Райкин.

Естественно, Аркадий Исаакович и Рома Марковна много помогали друзьям, коллегам. Эдди Рознеру, вернувшемуся из ссылки, Аркадий Исаакович предложил свой гардероб, и знаменитый музыкант какое-то время выступал в его костюме.

Максим Максимов вспоминал, что однажды к ним на спектакль пришла недавно вернувшаяся из заключения известная артистка Зоя Федорова с дочерью. У нее не было ни денег, ни костюмов для выступлений, ни даже повседневных необходимых вещей. И Райкины помогли ей в тяжелую минуту.

В трудное для М. М. Зощенко время Аркадий Райкин заказал ему и поставил сатирические сценки, тем самым поддержав и материально, и морально. Он продолжал работать с опальным А. А. Хазиным и даже оформил его заведующим литературной частью Ленинградского театра миниатюр. Время постепенно высвечивает ушедшие в прошлое имена и события. Вероятно, он сделал еще немало, о чем нам поведают открывающиеся архивы. Но — «пусть об этом расскажут другие!».

Аркадий Райкин постоянно рисковал и в своем творчестве, что требовало неменьшей отваги. Публичность заставляла считаться с принятыми нормами поведения. Каждое произнесенное с эстрады слово могло быть истолковано произвольно. Даже легкие уколы сатиры вызывали раздражение официальных лиц — «кто позволил?»; настораживала и неслыханная популярность артиста.

«Я верю в труд»

Аркадий Исаакович постоянно убеждался, что талантливых людей очень много. К сожалению, некоторые даже не подозревают о существовании у себя таланта. Чтобы раскрыть способности, требуется немалая работа.

О том, как умел работать сам Райкин, ходят легенды. Илья Набатов рассказывал, как однажды утром, придя в «Эрмитаж», в глубине еще пустого сада между деревьями он увидел странную фигуру жестикулирующего и разговаривающего с самим собой человека. «Кто это?» — спросил он бутафора. «Да это же Аркадий Райкин. Он здесь каждое утро с восьми часов репетирует на свежем воздухе».

Писатель Владимир Поляков, сотрудничавший с Аркадием Исааковичем в течение десяти послевоенных лет, написал о трудоспособности Райкина в несвойственной юмористам патетической манере: «О, молодые артисты! Если бы вы умели так самозабвенно работать, так уважать актерский труд, затрачивать столько энергии, как это делает Райкин, — какими хорошими артистами вы бы стали! Мастерство Райкина — это талант, талант, помноженный на сумасшедшую работу. Он работает всегда и везде: на сцене, во время многочисленных репетиций, в своей актерской уборной, дома, на улице, в доме отдыха, в библиотеке... Он ходит по улицам, магазинам и учреждениям и подмечает интересные черточки в поведении людей; их отношения с начальством, с подчиненными, с женщинами, с детьми; их манеру разговаривать, их походку, их привычки, как они едят, пьют, курят, кашляют, поют, танцуют».

Еще один свидетель — Рина Васильевна Зеленая, которая была рядом с Аркадием Исааковичем в конце 1930-х — 1940-е годы: «Труду всей актерской жизни Райкина, трудолюбию его можно поражаться. Это удивительно беспощадное отношение к себе. Я такого сроду не видела. Знала я людей талантливых, но экономных, тех, кто работает честно, не жульничает, но всё же как-то бережет себя. Но так безжалостно расходовать себя, как это делает Райкин!..»

«Он занимает первое место — и, надо признаться, по праву. Работает — вернее, отрабатывает, доводит он каждый выход свой, как изобретение, что далеко не так часто среди актеров. Подчас только циркачи так старательны. Особенно те, у которых жизнь зависит от точности работы. Вот и Райкин так работает. И при этом он еще талантлив. И своеобразен», — записал в своем дневнике Евгений Шварц.

Сам Аркадий Райкин любил ссылаться на музыкантов, которые должны ежедневно упражняться в течение нескольких часов, чтобы обладать необходимым мастерством. Выходя на эстраду, музыкант всегда сохраняет определенную дистанцию с публикой — его мастерство для нее недоступно. Что же касается артиста эстрады, то ему нужно трудиться не меньше, но стремиться при этом к несколько иному результату. У публики в момент его выступления должно возникнуть ощущение, что всё происходит и произносится столь легко и естественно, словно это может каждый сидящий в зале.

Кроме чисто актерской работы много внимания и времени он уделял литературным текстам, делал десятки вариантов за письменным столом, не говоря уже о том, сколько характерных оборотов речи, словечек рождалось на репетициях и фиксировалось в окончательном варианте. Впрочем, окончательного варианта не было — после премьеры он работал ничуть не меньше, чем перед ней. Немыми свидетелями неутомимой работы Райкина служат лежащие передо мной программки. Ленинградский театр миниатюр, как уже говорилось, ежегодно показывал премьеру. Основная нагрузка в каждом спектакле, не говоря уже о множестве организационных вопросов, ложилась на ведущего актера, который играл 20 и более ролей (в одном из спектаклей он сыграл 44 роли).

Даже немногие сохранившиеся в ЦГАЛИ Санкт-Петербурга заметки и материалы — документальные свидетельства его труда. В перерывах между репетициями, в редкие свободные дни, а иногда и в ночные часы после спектакля Аркадий Райкин работал над текстами. В папке, датированной 1951 годом, сохранились его машинописные наброски целого ряда вещей; некоторые впоследствии вошли в его репертуар, другие дают представление о его размышлениях и замыслах. Он продолжает работать над упомянутым еще в 1946 году сюжетом «Жизнь человека» — два листа испещрены набросками пантомимы «Жизнь пьяницы». Миниатюра обдумывалась и видоизменялась, пока не получила окончательное оформление в 1956 году. В этой же папке — известная впоследствии сценка «Защита диссертации» с плачущим ребенком, мешающим работать молодому ученому. Впоследствии она исполнялась почти без изменений и очень понравилась приезжавшему в нашу страну знаменитому французскому артисту и режиссеру Жану Луи Барро. В этой же архивной папке хранятся эскизы забавных сценок МХЭТа, осмеивающих обывательскую психологию: «У врача», «В ресторане». Набросок небольшой программы «Прекрасный незнакомец» позволяет познакомиться не только с замыслами

актера-автора, но и с присущей ему иронической оценкой собственного творчества.

Первый эпизод начинается с чтения старинной басни И. И. Хемницера:

Стояла лестница однажды у стены.
Хотя ступени все между собой равны,
Но верхняя ступень пред нижнею гордилась.
Шел мимо человек, на лестницу взглянул,
Схватил ее, перевернул,
И верхняя ступень внизу уж очутилась.

В следующем эпизоде актер, исполнив прощальную песенку, походкой усталого человека идет в свою гримерную, садится в кресло. Возле него хлопочет костюмер, старичок Наум Осипович.

«Райкин: Мы играем не то. Не то! Не то! Старое, виденное, игранное, переигранное. А надо новое. Но что? Можно задохнуться в кругу этих старых тем...

Костюмер: Развяжите галстук, Аркадий Исаакович.

Райкин: От этого легче не станет. Если бы вы знали, как хочется развернуть пошире плечи.

Костюмер: Осторожнее! Пиджак уже трещит».

Сохранившиеся наброски, относящиеся к 1951 году, — яркие свидетельства тонкого, изящного юмора артиста, свободного владения репризой (к концу жизни он решительно от нее отказался), а главное, стремления «развернуть пошире плечи».

Семья

Театр был в постоянных разъездах. Райкин вспоминал, как ему случалось просыпаться, не понимая, где он находится. Примерно на два месяца, иногда и дважды в год, Театр миниатюр приезжал в Москву, где жили в постоянном номере гостиницы «Москва», оставляли Катю на попечении бабушки. Несколько дольше работали в Ленинграде, по месяцу гастролировали в разных городах. Получив, как уже упоминалось, в конце 1930-х годов большую комнату на третьем этаже дома на Греческом проспекте (теперь улица Некрасова, дом 58/60), Райкины начали ее обживать: покупали книги, в комиссионных магазинах приобретали картины, старинные кресла и другие красивые вещи. Концертные программы, исполнявшиеся в свободные от спектаклей вечера, упрочили их финансовое положение.

После войны семья переехала в освободившиеся две комнаты на четвертом этаже. В огромной ленинградской квартире с высокими лепными потолками и дубовым паркетом обитали, кроме семьи Райкиных, еще 26 человек. Среди жильцов был флотский прокурор, в период массовых арестов, по-видимому, засудивший немало своих товарищей. «Как-то ночью у меня болело горло, — вспоминал Аркадий Исаакович, — и я вышел из комнаты — в квартире был большой общий круглый холл. Вдруг вижу — медленно открывается входная дверь и входит огромного роста человек, наголо обритый. Увидев меня, он спрашивает: «Татаринцев здесь живет?» По молодости лет я как-то не очень испугался: «А вы что, пришли к Татаринцеву? Сейчас ведь ночь, он спит. Утром приходите». И вдруг он: «А-а... Правильно!» — повернулся и вышел. Потом я понял, что, вероятно, спас этого прокурора, незнакомец приходил по его душу».

Другой сосед, работавший грузчиком в порту, страдал странной болезнью: на какое-то время у него полностью выпадало сознание. Скажем, держит он сковородку и вдруг опрокидывает ее на себя, а когда сознание возвращается, не может понять, что сделал это сам. Его маленький сын вставал в шесть-семь утра, как только отец уходил в порт. Бегая по коридору, он отчаянно бил в барабан. Несмотря на старинные стены и плотные двери, барабанный бой служил «побудкой». Второго ребенка они с женой «заспали» — нечаянно придушили в общей постели.

В небольшой комнате жил несчастный психически больной мужчина. Каждые десять дней он выпускал для себя «стенную газету», где записывал все расходы. Когда у него от скарлатины умер ребенок и ушла жена, он выпустил траурный бюллетень.

После смерти этого человека маленький сын Райкиных Костя, просматривая оставшиеся после соседа сложенные в коридоре «стенгазеты», заразился скарлатиной — инфекция сохранилась на листах бумаги.

В этой квартире семья Райкиных прожила больше десяти лет. Вот где был простор для наблюдений жизни и характеров в самых разных ситуациях! Действительность представала далеко не в тех радужных красках, которые рисовала эстетика социалистического реализма. К этому времени известность артиста уже вышла за пределы страны. Но в таких условиях он не мог приглашать домой не только зарубежных гастролеров вроде Ива Монтана, Симоны Синьоре, Марселя Марсо, но и знаменитых отечественных деятелей. К тому же и в Театре эстрады на улице Желябова его сильно «уплотнили», оставив крохотную комнату, где мог поместиться лишь бухгалтер. Деловые и дружеские встречи приходилось проводить в ресторанах. Декорации и костюмы после того, как спектакль сходил с репертуара, просто выбрасывались за неимением места для их хранения. Негде было сохранять и архив театра.

Наконец в 1957 году Райкины получили отдельную четырехкомнатную квартиру на Кировском проспекте в доме 17. Когда же речь заходила о помещении для театра, дело ограничивалось разговорами: «Мы вам дадим «Колизей». Вас устроит?» — «Хорошо!»

Дни Аркадия Исааковича были до краев заполнены работой. Но при этом он всегда находился в курсе последних событий в мире искусства, в редкие свободные вечера спешил посмотреть новый спектакль, успевал сходить на концерт, на выставку, в кинотеатр. Запас художественных впечатлений был ему необходим. Наряду с жизненными наблюдениями это был тот катализатор, который постоянно стимулировал творческую энергию Райкина. По воспоминаниям друзей, он был заядлым грибником. Зимой ему иногда удавалось выбраться за город и походить на лыжах. Он увлекался даже горными лыжами, любил водить автомашину. Этим, кажется, и ограничивался круг его спортивных интересов.

В связи с автомашиной (это была выпускавшаяся тогда Горьковским автозаводом модель «ГАЗ 11-73», с 1946 года — «Победа») Райкину хорошо запомнилась история, положившая начало его сложным, конфликтным отношениям с партийным руководством Ленинграда. Вернувшись из очередной гастрольной поездки, он увидел, что его автомобиль стоит не в гараже, который он оплачивал, а во дворе. Гараж занят другой машиной, принадлежащей не генералу, не адмиралу, а работнику

промкооперации, то есть снабженцу. Кто же это разрешил? Оказывается заместитель председателя горисполкома

В. С. Толстиков (впоследствии, с 1962 по 1970 год, первый секретарь Ленинградского обкома и горкома КПСС). Аркадий Исаакович идет на прием к Толстикову, тот, не слушая, с ходу начинает кричать: «Вот вы где-то там разъезжаете!..» Райкин пытается объяснить, что он находится на государственной службе и вынужден ехать туда, куда его отправляют. «Так вы и квартиру отнимете!» — «А что вы думаете, и отнимем!» Недослушав чиновничью тираду, Райкин вышел из кабинета. Нервный, подавленный, идет он по коридору и видит, что председатель горисполкома Н. И. Смирнов, бывший директор Кировского завода, человек суровый, но справедливый, сидит у себя в кабинете один — ни сотрудников, ни посетителей, — словно дожидается его, Райкина. «Проходите!» Выслушав его историю, Смирнов снимает трубку и, не выбирая выражений, тут же, в присутствии Аркадия Исааковича, говорит: «Ты позоришь город. Немедленно верни гараж!.. Нет, ты сегодня вернешь!» Райкин получил гараж через день — но не свой, а в два раза больший, со смотровой ямой и горячей водой. Позднее, когда Толстиков был уже переведен в Смольный на партийную работу, Аркадий Исаакович встретил его на одном приеме. ««У нас какая-то некрасивая история была», — обращается ко мне Толстиков. «Да, не то у меня украли пальто, не то я украл пальто. Неясная история, я могу сейчас объяснить товарищам, что произошло». — «Не надо!» — «Я тоже думаю, что не стоит, вам это невыгодно»».

«Когда-нибудь и вас куда-то отправят», — в крайней степени раздражения сказал Аркадий Исаакович С. В. Толстикову в том первом разговоре о гараже. И в самом деле, партийного функционера отправили далеко — в 1970 году послом в Китайскую Народную Республику, хотя дипломатом он никогда не был. На посту партийного секретаря его сменил Г. В. Романов, но отношения с Ленинградским обкомом у Райкина не улучшились. К этому нам еще придется вернуться.

О значении интуиции, о том, как нужна она артисту в его сценической деятельности, Аркадий Райкин говорил неоднократно. Ему интуиция помогала не только на сцене. Благодаря ей Аркадий Исаакович буквально с первого взгляда выбрал себе жену — и не ошибся, прожил с ней более полувека. Обладая тонким профессиональным чутьем, Рома Марковна никогда не покушалась на творческую самостоятельность мужа и в то же время помогала преодолевать возникавшие на его пути трудности.

В 1940 году, окончив то же учебное заведение, что и Аркадий

Исаакович, Рома Марковна вошла в труппу Ленинградского театра миниатюр и как-то незаметно благодаря уму, воспитанности, такту, расположенности к людям заняла в ней ведущее положение — и не просто как жена художественного руководителя и талантливая актриса, а как человек, умеющий гасить конфликты и всегда готовый помочь. Кроме характерных ролей в миниатюрах она начала исполнять так называемые положительные монологи — «О настоящем внимании» (автор В. Поляков) и др. В ролях Смеральдины («Любовь и три апельсина»), Дульсинеи («Жил на свете рыцарь бедный») Рома проявила себя яркой характерной театральной актрисой. Кроме того, она исполняла при муже обязанности секретаря: отвечала на телефонные звонки, давала интервью, вела переписку. Рома Марковна умело смягчала присущие Аркадию Исааковичу перепады настроения от увлеченности до разочарований, иронически относилась к его очередным фаворитам и, наоборот, старалась поддерживать их в периоды охлаждения к ним руководителя театра. Цену увлечениям мужа она знала заранее и часто шутила по этому поводу, к немалому смущению Аркадия Исааковича. Впрочем, по свидетельству близко знавших его людей, во все периоды — влюбленности, равнодушия и неприязни — он был абсолютно искренен.

Прекрасная рассказчица, Рома Марковна всегда становилась центром всевозможных застолий — встреч Нового года в Центральном доме работников искусств, в Доме творчества писателей в Переделкине, различных юбилеев и просто званых вечеров. Многие эпизоды опубликованы в ее книге «Повести и рассказы», вышедшей в 1985 году в издательстве «Советский писатель». Аркадий Исаакович очень радовался ее литературным успехам. Он постоянно чувствовал поддержку со стороны жены в делах театра: «Я могу назвать себя счастливым человеком, прежде всего потому, что рядом со мной всегда была Рома. <…> В трудные дни, когда, бывало, наш театр и прежде всего меня подвергали несправедливой, разносной критике… Рома всегда приходила на помощь. Ее советы диктовались не просто желанием утешить меня, не просто сочувствием… но, что для меня было особенно ценно, — пониманием. Пониманием и мужеством соратника».

Рома во многом определяла особую духовную, творческую атмосферу райкинского дома. Ее редко можно было застать на кухне, всё свободное время она проводила с книгой, со свежим номером журнала, за портативной пишущей машинкой. Последние сплетни здесь никого не интересовали. У Райкиных обсуждались новые спектакли, стихи молодых поэтов, работы

неизвестных художников. '

В 1975 году, накануне шестидесятилетия, Рому Марковну сразил тяжелый инсульт. Благодаря заботе врачей и близких, а может быть, в первую очередь собственному мужеству и воле к жизни, она встала на ноги, адекватно воспринимала окружающее, много читала. К сожалению, не удалось полностью восстановить речь и подвижность правой руки. Но она по-прежнему жила интересами театра, присутствовала на премьерах, радовалась успехам детей, вместе с мужем посещала знакомых (однажды мне довелось целый вечер провести с ними в гостеприимном доме крупного дипломата В. И. Ерофеева). Когда Аркадий Райкин уезжал поработать в Матвеевское, в Дом ветеранов кино, она навещала его по воскресеньям, оставалась обедать.

Помнится, мне пришлось пробыть там несколько дней. Работая над книгой воспоминаний Аркадия Исааковича, мы с ним отбирали фотографии и уточняли подписи к ним. В столовой мы сидели за одним столом. Я не раз замечала, как нетребователен он был к еде, никогда не просил заменить то или иное блюдо. Как-то на вопрос корреспондента о его гастрономических пристрастиях он полушутя ответил, что больше всего любит селедку с картошкой. О его отношении к спиртным напиткам уже говорилось. В компаниях ему, конечно, приходилось выпивать рюмку коньяку или бокал вина, но дома непочатая бутылка могла стоять месяцами.

Рома Марковна, приезжая в Матвеевское, естественно, садилась обедать с нами, и всякий раз Аркадий Исаакович проявлял к ней ласковую заботливость и внимание. Все последние годы они проводили летний отдых вместе на Рижском взморье. Рома Марковна скончалась в 1989 году, пережив мужа на два года.

За полвека, проведенных рядом с великим человеком, способным быстро увлекаться и столь же быстро разочаровываться в людях, его жене пришлось пережить немало. Мне не приходилось говорить с Аркадием Исааковичем о его увлечениях, касаться его личной, закрытой жизни. В последнее десятилетие эта тема, к сожалению, вышла на поверхность, обсуждается не только в журналах вроде «Каравана историй», но даже в книге о Константине Райкине *(Овчинникова С.* Страсти по Константину. М., 2006).

Однажды старшего друга Райкина, Леонида Осиповича Утесова, спросили о его романе с известной актрисой. «Ну какой же это роман? Всего лишь маленькая брошюрка», — ответил он с присущим ему остроумием. Таких «брошюрок» немало было и в жизни Аркадия Райкина. «И мне кажется, это дает какой-то

ключик к пониманию его личности, — вспоминала одна из работавших рядом с ним актрис. — Порой создавалось впечатление, что все эти романы — его реквизит. Вот как кто-нибудь не может играть на сцене без монокля, скажем, или какой-нибудь другой вещи, так и он нуждался в постоянной влюбленности, которая помогала ему творить». Как в каждой семье, во взаимоотношениях Райкиных бывали трудные периоды. Может быть, я и не стала бы ворошить прошлое, если бы цепочка воспоминаний не пошла от дочери, Екатерины Аркадьевны, в каком-то интервью рассказавшей, как рыдали они с мамой, когда роман отца зашел слишком далеко и грозил распадом семьи. Под вопросом стояло рождение второго ребенка. Об «острых коготках» вцепившейся в Аркадия Исааковича женщины написала в своей книге и упомянутая С. Овчинникова.

В РГАЛИ, в личном фонде известной в то время актрисы Театра им. Евг. Вахтангова Гарэн (Галины) Константиновны Жуковской (1912—2007) хранятся 27 писем и 52 телеграммы Райкина (к вопросу об «острых коготках»!), датированные 1948—1949 годами. Она была очень красива какой-то особой строгой, античной красотой, которой отличаются восточные женщины. Снималась в кинофильмах «Щорс» (ювелирно сыграла польскую графиню), «Антон Иванович сердится» и др. 44 роли сыграла Жуковская в театре, последний раз вышла на сцену в 1983 году в роли графини Вронской в «Анне Карениной». Ее личный архив содержит большую переписку, в том числе с А. И. Цветаевой, А. Н. Вертинским, М. И. Жаровым, Р. Н. и Е. Р. Симоновыми, Л. В. Целиковской, А. А. Игнатьевым и другими известными личностями, а также фото с дарственными надписями А. И. Цветаевой, К. И. Шульженко, две фотографии А. И. Райкина 1949 года. Но письма и телеграммы Аркадия Исааковича закрыты для читателей до 2030 года; после снятия грифа, возможно, они будут изданы наподобие писем известного литератора Н. Р. Эрдмана ведущей актрисе МХАТа А. И. Степановой. Далеко не полный перечень корреспондентов Гарэн Жуковской свидетельствует о том, что она была не просто очень красивой женщиной, но и яркой, незаурядной личностью. Нетрудно предположить, что расставание было нелегким для обоих.

Молва связывала его имя и с другой актрисой Вахтанговского театра, Антониной Васильевной Гунченко, по мужу Селескериди (1949—1995). Как актриса она особенно не блистала, хотя и получила звание заслуженной артистки РСФСР. Е. А. Райкина, работавшая в том же театре, в своем интервью говорила, что отношение к ней старшей по возрасту актрисы отличалось особым вниманием, даже нежностью.

Но, признаюсь, упоминаю об этих случайных и не случайных связях артиста, о которых он сам никогда не рассказывал, только потому, что читатели хотят знать о личной жизни замечательных людей, понимая, что это противоречит воле человека, о необыкновенном творчестве которого идет повествование. Как говорил сам Райкин, хотя и по иному поводу, «пусть об этом расскажут другие».

Восьмого июля 1950 года в жизни Аркадия Райкина произошло большое событие — родился сын Костя, впоследствии выдающийся артист, гордость отечественного театра. Теперь в семье было двое детей, Катя и Котя, как называли его дома. Родители в постоянных разъездах. Катя училась в ленинградской школе, в отсутствие родителей оставалась на попечении бабушки, нетерпеливо ждала их приезда, писем, открыток, телефонных звонков. Она мечтала о театре с раннего детства, разыгрывая дома свои представления, а в 12 лет уже выступила в гастрольном спектакле Театра им. Евг. Вахтангова в роли девочки Козетты («Отверженные» по роману В. Гюго), по предложению Н. П. Акимова заменив юную исполнительницу этой роли, которая не смогла приехать в Ленинград. Дебют прошел успешно, и уже в следующий приезд вахтанговцев, через два года, ей доверили две роли. После окончания школы (1955) вопрос о выборе профессии не стоял. Екатерина Райкина стала студенткой Театрального училища им. Б. В. Щукина, а окончив его, в 1959 году была принята в труппу Вахтанговского театра, где сыграла 60 ролей самого разного плана. Уже в первые два года известность молодой актрисе принесла главная роль в пьесе А. Фредро «Дамы и гусары», сыгранная Екатериной Аркадьевной с водевильным блеском, с особыми, присущими ей изысканностью и тактом. Она также снималась в кино и на телевидении.

Много внимания она уделяла родителям, старалась проводить с ними летний отдых в Юрмале. Сопровождала отца в последних в его жизни гастролях театра в Волгограде, не говоря уже о поездке в США, когда ей и брату пришлось дать подписку, что они будут «заботиться о своем отце», иными словами — отвечать за него.

О Коте — Константине Аркадьевиче Райкине, актере с мировой известностью, художественном руководителе театра «Сатирикон», принятого из рук отца и открывшегося в последний год его жизни, написано немало.

Многогранно одаренный мальчик хорошо рисовал, сочинял неплохие стихи, одновременно занимался спортом. Вскоре главным его увлечением стала биология, он поступил в «биологический» класс физико-математической школы при

Ленинградском университете, старательно решал сложные задачи по физике, математике, логике. Однажды выступил на университетском вечере с девятью придуманными им самим пантомимическими сценками. Показать их родителям он решительно отказался. Летом 1964 года на гастролях в Венгрии Аркадия Исааковича попросили выступить в пионерском лагере для детей сотрудников посольства и других советских специалистов. Полушутя он обратился с просьбой выручить его к четырнадцатилетнему сыну, который неожиданно сразу согласился: «Знаешь, папа, я ведь давно мечтал, чтобы ты попросил меня об этом». Успех был полный. Спустя еще три года, когда родители были на гастролях, Костя без их ведома поступил в Театральное училище им. Б. В. Щукина.

«Наша семья, — рассказывает Константин Аркадьевич, — всегда существовала под знаком влюбленности друг в друга. Мы собирались вместе не часто, но какие это были счастливые минуты! При всей любви родители были чрезвычайно деликатны к нам с сестрой, особенно когда дело касалось главных жизненных вопросов. Ни одно принципиальное решение в нашей жизни, будь то выбор профессии, место работы, семейные проблемы, мы с сестрой не приняли под нажимом родителей». Аркадий Исаакович и Рома Марковна, влияние которых было огромно, воспитывали детей собственным примером, без назиданий и окриков. Как-то однажды Райкин увлеченно рассказывал сыну о каком-то замечательном артисте. Костя спросил: «А кто знаменитее, он или ты?» — «Никогда не задавай мне этого глупого вопроса», — тихо и внятно ответил сразу помрачневший отец.

В 1971 году выпускник училища Константин Райкин был принят в театр «Современник», и уже дебютная роль в спектакле «Валентин и Валентина» принесла ему громкую известность. Фантастическая работоспособность досталась К. А. Райкину от отца. За десять лет в «Современнике» он сыграл 15 больших ролей в пьесах Шекспира, Чехова, Достоевского, в том числе его «Записки из подполья» в постановке молодого режиссера Валерия Фокина (в новом варианте, теперь уже как моноспектакль, это произведение в постановке того же режиссера появилось через три с лишним десятилетия на сцене «Сатирикона»). Аркадий Исаакович был счастлив, когда слышал о той или иной успешной работе сына, но со свойственной ему закрытостью никогда этого не показывал. Думаю, что никому, кроме него, не смог бы отец доверить любимый театр. Обладая собственной яркой индивидуальностью, Константин Райкин унаследовал многие отцовские качества: редкостную мощную энергетику, создающую

особую ауру; любовь к применению трюка, гэга; его пронзительную лиричность.

Тема Ленинградского театра миниатюр и «Сатирикона» имени Аркадия Райкина заслуживает отдельного изучения. Здесь же стоит добавить, что династию Райкиных продолжает юная Полина Райкина, внучка Аркадия Исааковича.

Глава девятая ЛЕСТНИЦА СЛАВЫ

«Нам Гоголи и Щедрины нужны»

Идеологический ветер неожиданно изменил свое направление, что, наконец, позволило Райкину «развернуть плечи», не порвав при этом пиджака. Как рассказывает очевидец, писатель К. М. Симонов, с которым, замечу, Райкин был тогда дружен, на одном из последних заседаний комитета по Сталинским премиям с присутствием Сталина вождь сделал замечание по поводу бесконфликтности современных пьес. Это сразу нашло отражение в редакционной статье «Преодолеть отставание драматургии», опубликованной в «Правде» 7 апреля 1952 года. В октябре того же года в отчетном докладе Центрального комитета ВКП(б) XIX съезду партии, который вместо Сталина прочел секретарь ЦК Г. М. Маленков, прозвучало: «Нам нужны советские Гоголи и Щедрины, которые огнем сатиры выжигали бы из жизни всё отрицательное, прогнившее, омертвевшее, всё то, что тормозит движение вперед». Подобные призывы случались и раньше, но, как показывает история, верить им было опасно. На сей раз смерть Сталина 5 марта 1953 года круто изменила ход событий. Первоочередные вопросы развития страны, а главное, внутрипартийная борьба отодвинули искусство на задний план. К тому же в течение многих лет официальные требования и оценки в области литературы, театра, кино и других искусств определялись вкусами, настроениями, симпатиями и антипатиями самого Сталина. С его уходом возникло междуцарствие, означавшее для сатириков короткую передышку. Освободившись от давящего пресса, они получили возможность пусть пока робко, но по-своему осмыслить происходящее. Не случайно короткий период 1953—1956 годов ознаменован неожиданным прорывом советской сатиры.

Рецензируя в 1954 году новую программу театра, известный ленинградский критик и театровед Д. И. Золотницкий писал: «В искусстве всякого актера мало владения словом, движением, ритмом, сценического обаяния, личной одаренности. Необходим актуальный, яркий текст. Бывало... Райкин... тщетно тратил усилия, стараясь донести до зрителей бесцветный, маломощный текст иных сценок и монологов. Это было, когда серая тень так называемой бесконфликтности протянулась на эстрадные подмостки, когда сторонники этой пресловутой «теории» изгоняли сатиру со сцены, а к подозрительному слову «развлекательность» привыкли добавлять пугающее словцо — «пустая»».

Однажды Аркадий Исаакович обратил мое внимание на то,

что в Большой советской энциклопедии в статье об Илье Арнольдовиче Ильфе (2-е изд. Т. 17. М., 1952) сказано: «...изображая мелких жуликов и подхалимов... <Ильф и его соавтор Е. Петров> не вскрывали буржуазную природу своих героев... не поднимались до подлинной сатиры, до глубоких политических обобщений». Уже через три года автор статьи о Евгении Петровиче Петрове (Т. 32) по поводу тех же произведений пишет: «...язвительно и талантливо высмеяли мещанство, бюрократизм, пошлость, стяжательство». Как видим, маятник сильно раскачивался.

Одна за другой появляются и быстро завоевывают признание пьесы «Не называя фамилий» В. Минко, «Раки» С. Михалкова, «Извините, пожалуйста» А. Макаёнка. Театральным событием стало возрождение драматургии В. Маяковского — постановка «Бани» в Московском театре сатиры. Николай Акимов в ленинградском Новом театре и Алексей Дикий в Москве, в Театре им. А. С. Пушкина поставили «Тени» М. Е. Салтыкова-Щедрина. Это были сатирические спектакли трагедийного звучания.

Не отставали и эстрадные жанры. Сатирическое начало в них заметно усилилось. Летом 1953 года в эстрадном спектакле «Вот идет пароход» Н. Смирнов-Сокольский исполнил один из лучших своих фельетонов «Проверьте ваши носы», в котором зло высмеивал зазнавшихся начальников, оторванных от жизни обычных людей. «О носе человек не должен забывать ни на минуту! Я обладаю способностью, например, вдруг задираться кверху. А люди, задравшие нос, неминуемо забывают, что они только слуги народа и что без народа — они выше носа не прыгнут и дальше носа ничего не увидят».

Сатирический характер носила и программа Л. О. Утесова «И в шутку, и всерьез» (текст В. Полякова), где в маленькой опере Н. Богословского «Самсон удалился» Утесов высмеивал распоясавшегося бюрократа.

Полемической, задорной нотой начинался новый спектакль Ленинградского театра миниатюр «Смеяться, право, не грешно» (автор В. Поляков), выпущенный в начале 1953 года. Непривычно звучало и его название, утверждавшее право на смех. Смех же был представлен в спектакле во всем многообразии — от легкой шутки и безобидного юмора до щедринской сатиры. Интуиция не подвела Аркадия Райкина. Спектакль, готовившийся в 1952 году, в период глухих «заморозков», знаменовал собой прорыв к будущей «оттепели».

Едва смолкали звуки увертюры, как из зрительного зала с шумным протестом вырывался на эстраду пожилой человек с насупленными лохматыми бровями. На его желчном, от

раздражения нервно подергивающемся лице лежала печать самодовольства. «Что делаете, а?! Комедию показываете?! — брызгая слюной и высоко вскидывая брови, кричал он оторопевшему представителю театра (эту роль играл Г. Новиков). — У нас огромные достижения, колоссальные успехи, а вам смешно?!» — «Но ведь речь идет не об успехах, а о недостатках». — «Тем более, у нас недостатки, а вам смешно!» Сняв парик и грим, сбросив в оркестр наглухо застегнутый «сталинский» френч «человека, который не смеется», Райкин радостно сообщал, что его персонаж убран со сцены, театр верит в силу и могущество смеха и призывает всех дружно смеяться над недостатками. И зрительный зал радостно откликался на этот призыв.

«Каждая острота буквально подхватывается на лету, каждое меткое слово, смешное положение рождает в зале смех и аплодисменты... Талантливый коллектив сумел создать подлинно комедийный современный спектакль, в котором поучительность не только прекрасно уживается со смехом, но, так сказать, вытекает из него», — писал корреспондент журнала «Театр».

Вслед за прологом «Человек, который не смеется» в спектакле шла монопьеса «Лестница славы», в свое время оставшаяся незамеченной. Тогда, четыре-пять лет назад, артист касался моральных проблем, тщетности земной суеты. Об этом же была и записанная им басня русского классика И. И. Хемницера. В 1953 году восходящий по ступеням лестницы безымянный персонаж вырастал в обобщенную знаковую фигуру. Тема «человек и власть», казалось бы, совсем не эстрадная, приобретала зримое, волнующее, высокохудожественное воплощение. Трудно определить жанр этой вещи, ее главная мысль доносилась до зрителей с предельным лаконизмом, чисто актерскими средствами.

На эстраде у подножия пышной лестницы с золочеными ступеньками стоял скромный молодой человек приятной наружности и приветливо разговаривал по телефону с приятелем: «Боренька, здравствуй! Привет, дорогой! Поздравь меня: получил новое назначение... Вот заеду — всё расскажу... Ну что ты! Какая машина?! Ничего не надо. Я отлично на трамвайчике доеду... Привет Зоечке».

Так начиналось восхождение по «лестнице славы», а точнее, чинов и окладов. Он поднимался на первую ступеньку.

Деловой, озабоченный вид. Посетители ждут в приемной? «Ничего, раз люди ждут, значит, им нужно. Скажите им, что я их всех приму...» Почти не изменяя деловитой интонации, он отвечал на телефонный звонок друга: «Боря? Здравствуй, Боря... Ты меня извини, пожалуйста, у меня тут народ... Да, как-нибудь в

другой раз...»

Вторая ступенька. Фигура приобретала солидность, голос — начальственные интонации: «Что там за шум в приемной? Народ ждет? Ничего, подождут... Кто там еще? Боря? Какой Боря? Ах, Боря! Вот что, Боря, у меня сейчас совещание... позвоните как-нибудь в другой раз...»

Третья ступенька. Герой менялся на глазах, будто бы даже вырастал. Голос становился крикливым, интонации — резкими, нетерпимыми: «Опять в приемную народ просочился? Скажите, что я сегодня никого принимать не буду. Кто говорит? Боря? Какой Боря? Ах, Борис Николаевич! Послушайте, Борис Николаевич, неужели вы не понимаете, что я занят, что у меня дела, а вы... Ну, позвоните через несколько месяцев».

Новая ступенька. Лицо и фигура артиста становились почти квадратными. В ответ на звонок друга он рычал: «Алло! Кто? Борис Николаевич? Послушайте, товарищ, вы вообще понимаете, с кем вы разговариваете? Всё...»

Еще ступенька. Раздавался лишь истошный крик: «Я как руководитель организации...» В темноте слышался грохот, а когда загорался свет, то у подножия лестницы снова стоял скромный, худой, уже не очень молодой чиновник с телефонной трубкой в руке: «Алло... Боренька? Ты не узнал меня, милый? Нехорошо забывать старых друзей... Я, я... Ну конечно, я».

Миниатюру Полякова можно считать классикой малой формы. Выстроенность драматургии — завязка, кульминация, неожиданная развязка — придала завершенность композиции, позволила обрисовать характер в движении, в развитии. Самой драматургией предполагалось использование трюка, гротескового преувеличения.

Филигранность в отделке деталей, трансформация без каких-либо вспомогательных средств, как следствие внутреннего перевоплощения, уже сами по себе впечатляли.

— Как вы на глазах у зрителей достигали такого изменения внешности? — спрашиваю Аркадия Исааковича.

— Никогда не смотрю в зеркало на репетициях. Внешность меняется в зависимости от того, кого играешь: мерзавца, доброго человека или самого себя.

В прологе Аркадий Райкин призывал зрителей смеяться. Но «Лестница славы», следующая непосредственно за прологом, вызывала не смех, а скорее содрогание, боль. Она долго оставалась в концертном репертуаре Аркадия Исааковича, не утрачивая своей впечатляющей силы, философской значимости и, к сожалению, злободневности. В кинофильме «Мы с вами где-то встречались» миниатюра, к сожалению, сохранила лишь общий

рисунок; ушел живой контакт с артистом, исчезло чудо его мгновенного преображения.

Чтобы сыграть «Лестницу славы», нужен был талант Райкина. Оправдывая предложенные автором ситуации, артист дерзко сгущал краски, сочетая естественность и карикатуру, от эпизода к эпизоду взвинчивал ритм, усиливал звучание, доводя до кульминации. Неожиданным был контрастный финал с его неторопливостью, тихой, заискивающей интонацией. Умение Райкина укрупнить образ, использовать парадоксальный эксцентрический прием помогало добиться художественного обобщения. Маленький чиновник, поднимаясь по ступеням номенклатурной лестницы, постепенно убеждаясь в своем всемогуществе, достигал таких высот, когда утрачивались все моральные ограничения. Созданный Райкиным персонаж запечатлел трагедию власти, трагедию тоталитарного режима. Так воспринималась эта маленькая пьеса в 1953 году, после смерти Сталина.

Мастер точной сценической детали, Райкин в этом случае ею не пользовался. Путь его безымянного персонажа прочерчивался с тем претендовавшим на унификацию лаконизмом, даже схематичностью, которые только Райкин мог наполнить живым чувством. «Лестница славы» была оценена как одно из высших достижений артиста-сатирика. «От талантливых изображений Чаплина или смешного докладчика и до героев миниатюры «Человек остался один», монопьесы «Лестница славы», фельетона «В гостинице ‘Москва’» — огромная дистанция. Юный актер, щедро, бесконтрольно расплескивающий свой сатирический талант, и зрелый мастер, внимательно отбирающий тонкие, верные детали, художник, создающий в пределах нескольких минут законченные образы», — писал ленинградский критик Евгений Мин, внимательно следивший за работой Аркадия Райкина.

В том же сатирическом ключе, но иными, в основном постановочными средствами решалась придуманная В. С. Поляковым миниатюра «Непостижимо» — «непонятная вещь», как определялся ее жанр в программке. Рассказ о некоем Петре Сидоровиче иллюстрировался несложными действиями, из которых состояло утро персонажа: «Зевнул, потянулся, напялил на себя фуфайку, наскоро умылся... надел пальто, взял портфель, накрыл свою любимую голову шляпой и пошел в подведомственное ему учреждение... Авторитетной походкой проследовал через коридор, в котором дожидались его посетители, и прошел к себе в кабинет». Утро начиналось обычно, ничто не предвещало беды. Готовясь к приходу ревизора, он

обкладывался папками с делами и вдруг замечал, что у него... пропала голова.

Обычность, стереотипность поведения персонажа усугубляла и обостряла чрезвычайность происшествия. Райкин, великий мастер сценического трюка, осваивавший его технику с первых шагов на эстраде, играл эпизод с исчезновением головы с той легкостью и изяществом, что делало невероятное вполне возможным и даже естественным. С пристрастием он выспрашивал секретаршу (В. Горшенина), не заметила ли она изменений в его наружности; звонил жене: не оставил ли голову дома?

Появлялся ожидаемый ревизор (Г. Новиков). Как и секретарша, он не замечал ничего необычного. «Да что они, ослепли, что ли? — недоумевал Петр Сидорович. — А! Черт с ней, с головой!» В отличие от гоголевского майора Ковалева, продолжавшего волноваться из-за исчезновения носа, Петр Сидорович успокаивался и принимался деловито подписывать бумаги. И уже от своего лица, выйдя на авансцену и лукаво улыбаясь зрителям, Райкин заканчивал миниатюру гоголевским текстом: «Непостижимо! Но кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете, редко, но бывают!»

Финальная реплика, заимствованная из повести Гоголя «Нос», подчеркивала возникавшую ассоциацию. Будучи слегка видоизмененным и перенесенным в современность, «необыкновенно странное происшествие», случившееся с майором Ковалевым, в случае с райкинским Петром Сидоровичем приобретает «обыкновенность», даже злободневность. Благодаря обычным бытовым действиям и поведению как самого персонажа, так и его окружения (секретарши и ревизора) безголовый начальник воспринимается как явление вполне обычное, повседневное, типическое. И если нос майора Ковалеву все-таки возвращался на свое законное место, то безголовый начальник Аркадия Райкина как ни в чем не бывало продолжал вершить дела и судьбы людей.

Трюк с пропажей головы технически был очень сложен: использовались черный кабинет[14], незаметная подмена Аркадия Райкина его братом Максимом Максимовым и др. Даже побывавший на спектакле иллюзионист Эмиль Кио не мог сразу разгадать технологию исчезновения головы.

Почти по Гоголю

Чуть позднее, уже после премьеры в этом спектакле появился еще один гоголевский персонаж — «Наш знакомый» (в подзаголовке миниатюры так и стояло: «Почти по Гоголю»). На сцене сидел, удобно развалившись в большом кожаном кресле, молодой человек вполне современной наружности: «Позвольте представиться, Хлестаков Иван Александрович!» Те же манеры, та же «легкость в мыслях». Он рассказывал о себе, о своей жизни: кабинет, секретарша, по воскресеньям футбол, дача, «с самим Козловским на дружеской ноге! Ну что, говорю, брат Козловский? Всё еще поешь? Ну, пой, пой. Я не возражаю».

Райкинский Хлестаков был гомерически смешон — но не только. «Хлестаковщина» на производстве приводила к процентомании, жонглированию цифрами. «Засучим рукава, поднатужимся — и выполним план не на 200 процентов, а на 8886», — призывал он рабочих. На совещаниях он как человек принципиальный готов покритиковать других, впрочем, не так чтобы очень строго. Но уж если понадобится... «Я ведь и на себя не посмотрю! Я, в случае чего, сам на себя анонимку хлоп — и всё!» Понятно, что «легкость в мыслях» располагала к анонимкам не только на себя. Комедийность, почти буффонада скрывала злую, язвительную сатиру на очковтирателей, клеветников, использующих служебное положение.

«Я уговорил Володю (Полякова. — *Е. У.)* написать монологи Манилова, Ноздрева, Собакевича, и он хорошо это сделал, — вспоминал Аркадий Исаакович. — Они входили в разные программы, исполнялись в концертах. Дело в том, что программы у нас всегда сохраняли внутреннюю подвижность. В целом программа фиксировалась, а внутри она постоянно изменялась. Ленинградский вариант отличался от московского, для гастролей готовилось что-то новое. Взамен сценки оказывались куплеты, монологи. Так, не помню уже, в каких программах появлялись эти гоголевские персонажи. Кажется, впервые они были сыграны в концерте для актеров Нового театра в Ленинграде, когда им руководил Н. П. Акимов».

В монологах представали разные типы людей с легко узнаваемыми интонациями героев «Мертвых душ». Чтобы сыграть их, Райкину не требовалась внешняя трансформация. Это были роли драматического театра, предельно концентрированные, переведенные в эстрадное игровое время.

Перед зрителями представал сладко улыбающийся Манилов, занятый различными проектами, в частности проектом

сооружения «во всех учреждениях нашего города фонтанов в виде вечного пера, из них бьет хлебный квас».

В отличие от Манилова, у которого все жулики выглядят «восхитительными людьми», у хмурого, насупленного Собакевича «все темные личности, без просвета». Его жизнь отдана письмам в разные организации: райсовет, профсоюз, редакции газет, ОБХСС[15] и др. И даже по поводу собственного сына, шестилетнего Мишки, разбавившего водой чернила, он «написал в детский сад, копию — в отдел народного образования».

Нахрапистый Ноздрев в образе ретивого хозяйственника выменивал вазочки на кабель. Не нужны вазочки — он может предложить грабли, 75 тысяч штук, и путевку в Ессентуки в придачу, в крайнем случае вместо путевки отдать свою секретаршу. Остроумный текст благодаря артисту приобретал объемность; это были не просто эстрадные маски, но человеческие характеры, раскрывавшиеся в монологах, как это и положено в театре.

На вступительном экзамене в театральный техникум Райкин читал отрывок из «Мертвых душ». В одной из довоенных программ был монолог по гоголевским мотивам «Невский проспект». С той поры артист сформировался как художник и стал смело заимствовать приемы и образы великого писателя, по-своему переосмысливать их.

Лучшие персонажи Райкина, подобно гоголевским персонажам, вполне реальны, узнаваемы и одновременно фантастичны. Впрочем, критика все-таки рассматривала их как явление эстрадного театра, который по самой своей природе не может стать вровень с классической литературой. Прошло время, прежде чем многие обратили внимание на эту прямую связь. В частности, режиссер Александр Аркадьевич Белинский, в разные периоды работавший в Ленинградском театре миниатюр, пришел к выводу: «Образность райкинского творчества близка гоголевской образности, актерские средства по природе своей похожи на литературную выразительность гоголевского гения, его метафоричность, его печальный, пронзительный лиризм, его видимый миру смех сквозь невидимые миру слезы».

В спектакле «Смеяться, право, не грешно» было немало шутливых миниатюр, имевших, однако, сатирический смысл. В номере «Любовь! Любовь! Любовь!» длинноносый лектор (А. Райкин) патетически говорил о моральном облике советского человека. В это время из левой кулисы выходил человек и тихо сообщал ему, что пришла жена. Такое же известие получал он из правой кулисы. Быстро собрав портфель, он сообщал об отмене лекции по техническим причинам и молниеносно убегал с

эстрады.

А в маленькой интермедии «Невредный парень» (текст Н. Гальковского) Аркадий Райкин, используя трансформацию, играл две роли: проходимца Выжигина, которого собираются уволить с работы хотя бы по собственному желанию, и сердобольного референта, убеждающего директора (Г. Новиков) дать Выжигину не только положительную характеристику, но еще и путевку в придачу. «Попробуйте-ка теперь уволить меня», — ликовал шантажист и бездельник.

В спектакле возродился МХЭТ, до этого «закрытый на три года на переучет смеха». Поддерживая театр в его праве на смех, критик журнала «Театр» наконец-то мог признать, что «искусство призвано не только поучать, но и приносить радость. Серьезная идея может быть выражена весело, смех во всех видах имеет право на существование, одним словом, смеяться действительно «не грешно над всем, что кажется смешно». Однако в целом пресса высказывалась осторожно. В газете «Советское искусство» Виктор Эрманс, ссылаясь на памятный фельетон в «Правде», который «два года назад указывал на серьезные ошибки талантливого артиста», отметил, что материал неплохой, но при этом недостает глубины и остроты (!). «Партийная печать, — писал критик, — должна помочь Райкину пересмотреть принципы своей работы. Между тем в новой программе наряду с удачами видим многие ошибки, свидетельствующие о том, что Аркадий Райкин еще не до конца сделал все выводы из этой критики». Фельетон Давида Заславского продолжал о себе напоминать.

«Вот уже пятнадцать лет прошло»

В 1954 году пятнадцатилетие Театра миниатюр — немалая дата для маленького театра — отмечалось спектаклем «За чашкой чая», своим названием перекликающимся со старым спектаклем 1940 года «На чашку чая». За накрытым к чаю столом с кипящим самоваром сидела вся труппа, за прошедшие годы сильно изменившаяся по составу. Используя трансформацию, Аркадий Райкин появлялся в облике зрителя, совершенно запутавшегося в своем приветствии юбиляру: «Я постоянный зритель вашего театра, присутствуя на ваших спектаклях, всегда смеюсь и заливаюсь... Поздравляю вам и желаю вас... Вам... Вас... Поздравляю себя... Поздравляю себя с вашим юбилеем и желаю вас... нас... Желаю себе здоровья!» Приветствие симпатичного, стесняющегося, вконец сбившегося зрителя снижало торжественность юбилея, настраивало на шутку. Сбросив маску зрителя, Аркадий Райкин усаживался во главе стола. Звучала песенка Михаила Светлова и Никиты Богословского:

Давным-давно, родные,
Мы встретились впервые,
И вот уже пятнадцать лет прошло.
Из зрительного зала
На нас всегда дышало
Большое благородное тепло.

В программе, построенной по образцу довоенной «На чашку чая», были представлены самые разные жанры. Так, пародия на оперетту «Летучая мисс» как бы дублировала номер-пародию 1940 года «Мадам Зет».

Вначале маленькая оперетта разыгрывалась вполне традиционно, пародийные интонации были лишь в остроумной музыке Богословского. Роли примадонны и героя-любовника в белом фраке с черной хризантемой в петлице исполняли солисты Театра оперетты. Но заканчивался первый акт, и руководитель театра (Г. Новиков) просил статиста (А. Райкин) в связи с неожиданной болезнью героя его заменить. Бедолага в ужасе отказывался: он не знает ни текста, ни даже сюжета да и петь вовсе не умеет. Но делать нечего, отменять спектакль нельзя. И вот его герой в белом фраке с черной хризантемой в петлице

появляется в разгар бала. Но пластика артиста такова, что костюм выглядит взятым с чужого плеча и подчеркивает комизм персонажа. Во время танцев он еле ковыляет, мучаясь от боли — обувь выдали на три размера меньше. К тому же ему приходилось постоянно переспрашивать суфлера. В момент кульминации обманутый герой-любовник на минуту скрывался за кулисами и выбегал со счастливой улыбкой на лице. Теперь ему нет дела до ревности — ноги перестали болеть: он радостно шаркал по сцене... в галошах. По ходу сюжета ему следовало застрелить соперника, но не зная того в лицо, он «расстреливал» всех подряд, вместо отсутствующего пистолета схватив первый попавшийся под руки предмет. Можно себе представить, что творилось с публикой! Счастливый оттого, что вышел из положения, он снимал галоши и зашвыривал их, попадая иногда в оркестровую яму, а иной раз в директорскую ложу.

Пародийный номер, превращенный в буффонаду, но с присущими Райкину артистизмом, чувством меры, вкусом приводил публику в неистовство, заставлял ее плакать, стонать от смеха. «Мы, музыканты, — вспоминал концертмейстер театра Яков Самойлов, — срывались от хохота и не могли играть». Кстати, в отличие от В. Полякова, любившего этот жанр, Аркадий Райкин к пародиям больше не возвращался.

Откровенная буффонада «Летучей мисс» контрастировала с трагикомической монопьесой «Зависть», в которой тема «Лестницы славы» представала в ином ракурсе. В отличие от прежнего безымянного человека, служившего неким модулем для демонстрации восхождения по карьерной лестнице, в ней действует легко узнаваемый, разработанный с множеством «райкинских» выразительных деталей персонаж с полным именем — Николай Романыч Лызин. Маленький невзрачный человек, завхоз небольшого учреждения, в мешковатом светлом френче сидел за канцелярским столом, изнывая от безделья и жгучего желания выпить. С вожделением, смешанным с тупой брезгливостью, он то и дело посматривал на бутылку дешевого вина, наполовину уже опустошенную. (В других вариантах он доставал из тумбочки стола поллитровку, нежно ее поглаживал, накрывал бумагой, подальше от греха отодвигал — и снова придвигал.) При этом Лызин остервенело тыкал пером в чернильницу, тщетно пытаясь составить какой-то отчет. Мешала назойливо жужжащая муха — он следил за ее полетом, пытался поймать... топил в чернильнице... и зрители вместе с ним следили за всеми перипетиями несуществующей мухи. Не выдержав, персонаж прикладывался к вожделенной бутылке.

Каждый новый глоток распалял его мечты о «роскошной»

жизни, представлявшейся ему по рисункам на коробках папирос «Казбек», «Курортные», «Северная Пальмира», которые он подбирал в начальственных кабинетах. Эти сорта папирос в зависимости от должности курили начальники, в то время как он сам мог позволить себе лишь дешевый «Беломор». Один вид таких коробок рождал мучительную зависть, напоминал о неудавшейся жизни. «Живет же человек! Мне бы так... Не получается. Вот и разбиваюсь перед ними за свои восемьдесят, не считая вычета в профсоюз и подоходного... А жизнь идет... а музыка играет... кто-то на курорты ездит, портвейн десятый номер пьет». И Лызин мечтает, как вдруг его назначат начальником с окладом 120 рублей. Первое, что он тогда сделает, — вызовет подчиненных и всех уволит.

В пьяных мечтах он уже видит следующее повышение с окладом 200 рублей: «Закуриваю «Казбек» и в мягком вагоне еду на юг, на этот самый Казбек. Посылаю на службу депешу: «Снять с работы всех, кого не успел...»».

Невзрачный человечек с мутным взглядом выпрямляется, вырастает. Честолюбивые мечты Лызина поднимают его над унылой действительностью. Распаленный, он влезает на канцелярский стол, словно на трибуну, и видит себя уже самым главным: «Стою, едят тебя мухи, и всё... И ничего не делаю. Все вокруг всё делают за меня. А я только стою и плюю на всех. Вот я вас всех!»

Телефонный звонок с известием, что надо явиться за расчетом, возвращал его на землю. Оказывается, ему не удастся топить, снимать, уничтожать других. Но почему-то финал не веселил, зритель, заранее настроенный на смех, затихал и задумывался. Слишком знаком был дорвавшийся до власти маленький человек, вдруг почувствовавший себя начальником. В действительности немало ему подобных, поднявшись по служебной лестнице, получив даже небольшую власть, безжалостно топили, снимали, уничтожали других.

В «Зависти» маленький эстрадный театр демонстрировал неограниченные возможности создания значительных характеров, не уступающих «большой» драматургии. Как и в «Лестнице славы», здесь было стремительное нарастание темпа, сгущение красок. Но было и другое — тщательно разработанный характер конкретного человека со своими привычками, желаниями, страстями. Артист широко использовал детали. Это и пойманная муха, которую Лызин топит в чернильнице, предварительно оторвав ей крылья, и коробки из-под папирос, и заветная поллитровка... Реальный, поначалу даже бытовой персонаж вырастал в гротесковую, фантастическую фигуру,

олицетворяющую зависть. Нагнетание страстей достигало космических масштабов и оборачивалось в финале комическим балаганом.

Составной частью программы «За чашкой чая» был бесхитростный водевиль «Лето на юге», где объектом внимания любопытствующих отдыхающих стал приехавший на курорт известный актер, чью репетицию любовной сцены с молодой актрисой они принимали за подлинное объяснение в любви и горячо сочувствовали его жене. (Ситуация будет использована в кинофильме «Мы с вами где-то встречались».)

В стремительном темпе — Аркадий Райкин не выносил медлительности, затянутости — сменялись в спектакле самые разные жанры. В «Торжественном заседании» артист поражал и смешил своими трансформациями, показав шесть различных персонажей. В маленькой сатирической пьесе «Глубокая принципиальность» критическая заметка в адрес директора вызывала переполох среди сотрудников, больше всех волновался председатель месткома (А. Райкин), раболепно пресмыкающийся перед начальством. В шутливой и одновременно слегка назидательной сценке «Семейная хроника» ловелас (А. Райкин) лихо менял жен, пока сам не попадал в ловушку, расставленную одной из них, сумевшей запрячь его за домашнюю работу. Попутно можно заметить, что перемена жен, которым всегда оставлялась квартира, была своего рода хобби Владимира Соломоновича Полякова, с присущим ему остроумием и ироничностью изобразившего хорошо знакомый ему сюжет.

«За чашкой чая" последняя совместная работа с Владимиром Поляковым. Поиски новых авторов, новых форм и нового качества юмора открыли следующий период жизни театра и его руководителя. Окончательный разрыв с Поляковым произошел во время работы над кинофильмом «Мы с вами где-то встречались».

«Жизнь человека»

Нельзя не сказать о еще одной выдающейся работе этого периода, после длительной подготовки появившейся, наконец, на сцене. Речь идет о миниатюре «Жизнь человека», на создание которой ушло более десяти лет. В 1946 году в одной из статей Райкин упомянул о замысле номера, который бы позволил «в течение трех минут пройти всю сцену по диагонали, во время этого прохода показать жизнь человека от ребенка до старика».

В архиве театра лежит короткий, на полстранички, сценарий номера — оформленный В. С. Поляковым замысел самого артиста. В сценарии всего несколько реплик, пунктиром обозначающих этапы человеческой жизни: «Родился человек. Еще на четвереньках ползает. Встал на ножки, сказал свое первое слово —: «мама!». Сел на первый свой транспорт — верхом на палочку. «Эй, берегись!»»... А вот финал: «Ах, как быстро время бежит. Мне сегодня восемьдесят лет стукнуло. Что-то я должен был сделать...» Трудно сказать, сколько по времени продолжалась на сцене «Жизнь человека» — спросить Аркадия Исааковича в свое время не пришлось. Но по собственному зрительскому ощущению, больше, чем предполагавшиеся в первоначальном замысле три минуты. Слишком велика плотность содержания: целая жизнь пробегает на эстраде со скоростью рапидной киносъемки.

С одного конца сцены в другой шагает артист... детство, первая любовь, женитьба, а вот и поздние радости жизни — рюмочка перед обедом, приятный вечер за картишками, и уже герой с огорчением рассматривает в зеркале солидный старческий животик. Жизнь прошла... Пантомима была точна и выразительна. И всё же не это главное. Аркадий Райкин поистине проживал целую жизнь: на глазах у зрителей менялась внешность, а вместе с ней — внутренний мир человека, его интересы, потребности, замыслы, окрашенные личным отношением артиста. Как когда-то в миниатюре «Человек остался один», так и в «Жизни человека», сыгранной почти без текста, средствами пантомимы, критики находили сходство с произведениями А. П. Чехова. Насмешка над обывательским существованием оборачивалась сочувствием, сатира окрашивалась печалью. Ничего подобного советская эстрада до тех пор не знала. Маленькая трагедия была полна жизненности. Впрочем, наши критики о «Жизни человека» писали мало, райкинский персонаж далеко отступал от общепринятых представлений о положительном герое и в то же время не воспринимался как

сатира. Зато в истории мировой эстрады «Жизнь человека» останется эталоном — так воспринимали крошечную миниатюру зрители, свободные от идеологических догм. Журналист Александр Соколов, присутствовавший на ее показе в Доме дружбы с народами зарубежных стран вместе со знаменитым французским клоуном Ахиллом Заватта, рассказывал, что гость только разводил руками и смахивал слезы, а потом «долго не мог поверить, что это тот самый Райкин — великий мастер смеха».

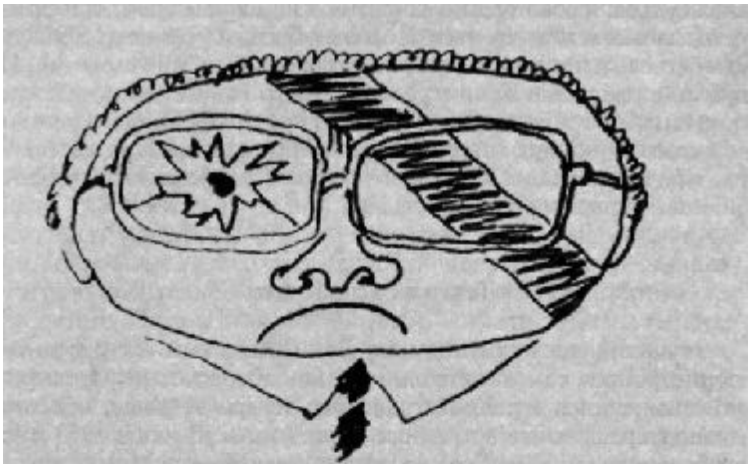
Спектакли Ленинградского театра миниатюр, всегда пользовавшиеся успехом у самой широкой публики, привлекали внимание крупных личностей — знаменитых ученых, композиторов, писателей, художников. Однако отклики прессы, не получившей четких «установок сверху», противоречивы, сумбурны. С серьезными аналитическими статьями Д. И. Золотницкого, В. М. Сухаревича, Е. М. Мина соседствовали случайные оценки, общие места. Одни рецензенты продолжали вспоминать двухлетней давности фельетон Д. Заславского, указывали, что авторы и артисты «увлеклись сатирой, не показали положительного» (Смена. 1953. 26 февраля). Другие, напротив, упрекали в недостатке «бичующей, боевой сатиры» (Литературная газета. 1954. 3 апреля), «узости разоблачаемых отрицательных явлений и лиц» (Вечерний Ленинград. 1953. 26 февраля). В то же время такие острые вещи, как монологи гоголевских персонажей, не упоминались вовсе, словно их и не существовало. С другой стороны, давало себя знать подозрительное отношение к развлекательности, не стоившей внимания серьезного театра. Один из старейших деятелей эстрады Евгений Гершуни считал, что при внешнем успехе, который имеют «Летучая мисс» и «Лето на юге», их нельзя отнести к театральным удачам. Кстати, сам Аркадий Исаакович тоже не относил эти комедии положений к вещам, значительным для его творчества. Но на своем опыте он знал, что человека легче заставить плакать, чем смеяться. «У каждого актера своя судьба. Свое предназначение. А на нашем спектакле зритель, забыв о чем-то своем, может быть и горьком, должен улыбаться, у него должно происходить очищение смехом». И публика рвалась в Ленинградский театр миниатюр в надежде получить этот заряд смеха. При всей противоречивости рецензий само их обилие говорит о незаурядности спектаклей театра, представлявших широкую галерею современных, порой знаковых характеров и ситуаций.

Театр на хозрасчете

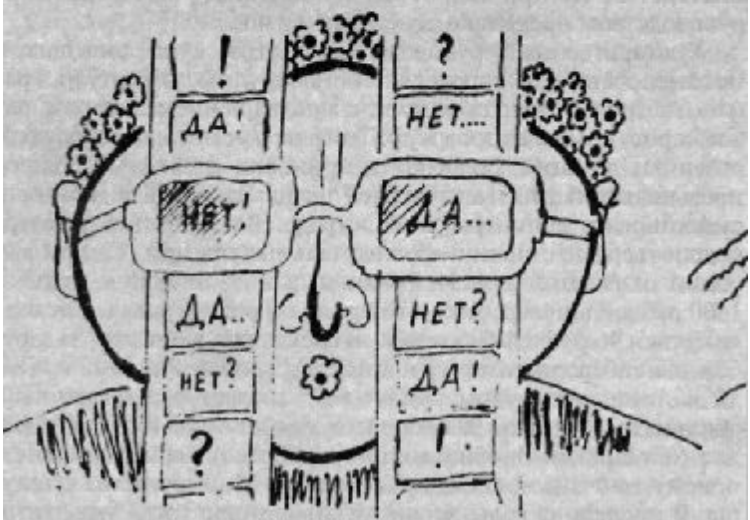
За десять послевоенных лет Ленинградский театр миниатюр приобрел самостоятельность, как хозрасчетное предприятие выделился из Ленинградского театра эстрады, объединявшего различные эстрадные коллективы. В июне 1953 года он был передан в непосредственное подчинение Министерства культуры РСФСР, окончательный прием спектаклей производился Главным управлением музыкальных учреждений министерства, что при непростых отношениях с ленинградским руководством несколько облегчало жизнь.

Художественный руководитель театра, существовавшего на хозрасчете, сам определял состав труппы, репертуар, график гастролей, решал вопрос с приглашением авторов, режиссеров, композиторов и др. Театр не имел никаких государственных дотаций, более того, приносил «плановый доход», превышавший 100 тысяч рублей в год. Эти деньги помогали существовать ленинградской эстраде. Все работники театра имели твердые ставки и ежеквартальные премии. Самый высокий оклад был у А. И. Райкина: в начале 1950-х годов — 1500 рублей в месяц, какое-то время он рассчитывался исходя из ставки 46 рублей 50 копеек за спектакль. Конечно, за зарубежные гастроли советским артистам уровня Райкина платили достойные гонорары, однако все, кто выступал за границей, обязаны были сдавать 90 процентов заработанной валюты в бюджет государства. Вообще вопрос заработков великого артиста почему-то очень волновал руководство Министерства культуры. В последние годы жизни руководителю тогда уже театра «Сатирикон» утвердили оклад около четырехсот рублей в месяц, что тогда соответствовало окладу чиновника высокого ранга.

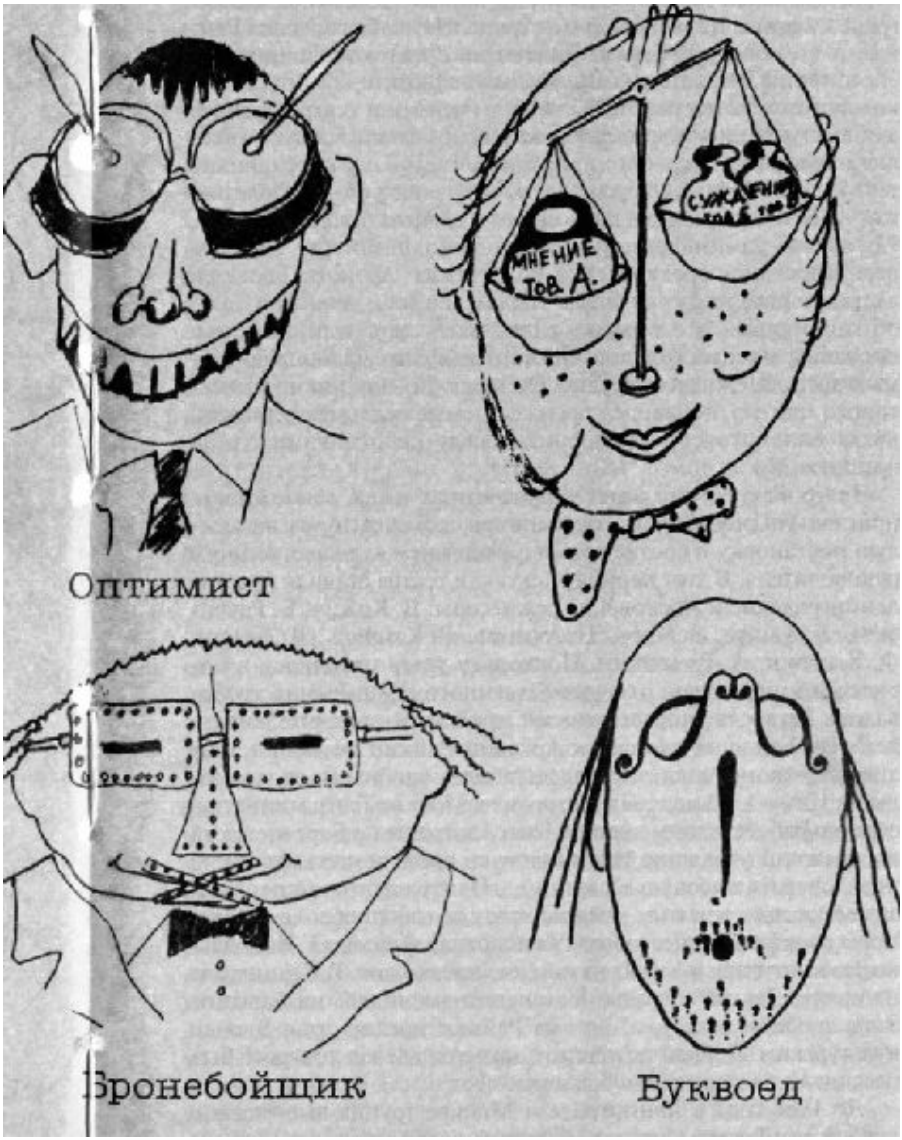
Коллектив под руководством Райкина состоял из двадцати пяти человек, среди них 12 актеров — «своя семья» для Аркадия Исааковича. Очень болезненно воспринимал он чей-нибудь уход по собственному желанию, рассматривал это как измену, сердился и расстраивался.



Злопамятный



Безошибочный



Рисунки Аркадия Райкина

Спектакль в течение года игрался около 250 раз: в Ленинграде, Москве, на гастролях по стране. Немало огорчался Райкин и по поводу публики. Билеты на спектакли Ленинградского театра миниатюр всегда были в дефиците, и зритель, для которого он хотел работать, не мог попасть в театр. Арендуя для выступлений ту или иную площадку, администрация всегда договаривалась о бронировании билетов для сотрудников

театра. На каждый спектакль откладывалось 60—70 билетов, из них 6—8 предназначались лично для Аркадия Исааковича, 12—14 для администрации театра, остальные через местком распределялись среди членов коллектива. Артисты большей частью отдавали их «нужным» людям. Райкин, конечно, знал об этом, ворчал, что в первых рядах опять сидят маникюрши и продавцы мясных отделов, но понимал, что малооплачиваемым артистам живется трудно. Он не любил чопорного премьерного зрителя, ненавидел так называемые целевые спектакли, когда билеты распространялись между работниками одной организации.

Театр как организация хозрасчетная имел возможность приглашать режиссеров, художников, композиторов на каждую постановку в соответствии с решением художественного руководителя. В этот период спектакли театра ставили лучшие ленинградские и московские режиссеры: В. Кожич, Б. Равен-ских, Е. Альтус, Б. Норд, Н. Акимов, В. Канцель, В. Зускин, Ф. Каверин, А. Тутышкин. Поскольку театр находился в постоянных переездах, от художественного оформления требовались легкость, портативность, яркость и выразительность деталей. Больших площадок Аркадий Райкин не любил, стадионов, как правило, избегал, наиболее удобными считал залы на 1200—1300 мест. На гастролях в Москве Театр миниатюр обычно работал в помещении Театра эстрады на Берсеневской набережной (Аркадию Исааковичу со временем стало тяжело преодолевать высокую лестницу), в Центральном концертном зале «Россия», в летние месяцы, как уже говорилось, в «Эрмитаже», пока там существовала концертная площадка. Несколько раз выступали в Кремлевском дворце съездов. В Ленинграде площадка Театра эстрады постепенно сменилась на большие залы дворцов культуры, но сам Райкин предпочитал Дворец культуры им. Первой пятилетки, зрительный зал которого был рассчитан на тысячу с небольшим мест.

До 1968 года в Ленинграде и Москве труппа выступала с оркестром Театра эстрады, который не просто сопровождал спектакль, но в иных случаях был задействован в нем. Оркестр возглавляли известный пианист-аккомпаниатор Михаил Григорьевич Корик, композитор Илья Семенович Жак (ему принадлежит ряд известных песен, в том числе «Андрюша» и «Руки», написанные для Клавдии Ивановны Шульженко) и, наконец, с 1950-х годов Алексей Владимирович Семенов — руководитель и дирижер одного из лучших советских джазов 1930-х годов, с возрастом переключившийся на театральное дирижирование. В 1959-м на пост главного дирижера был

приглашен популярный в Ленинграде Анатолий Семенович Бадхен, возглавлявший оркестр Студии грамзаписи. Однако Аркадий Райкин с ним никогда не работал, предпочитая Алексея Семенова, а в случае его болезни — концертмейстера оркестра Якова Самойлова. Когда оркестр был расформирован, Театр миниатюр еще некоторое время пользовался услугами сборных музыкальных коллективов, пока не перешел на звукозапись, что давало возможность широкого выбора музыкального оформления.

Музыка для спектаклей Ленинградского театра миниатюр заказывалась лучшим отечественным композиторам-песен-никам тех лет. Для театра писали Матвей Блантер, Никита Богословский, Андрей Эшпай, Ян Френкель, Игорь Цветков, Георгий Портнов, Александр Колкер и др.

Аркадий Райкин приезжал на спектакль раньше всех и сразу уединялся в грим-уборной, сосредоточенно готовился к предстоящему выступлению. Говорить с ним о чем-либо постороннем в это время было бессмысленно. Несмотря на гигантский опыт, на неизменную восторженную любовь зрителей, он всегда волновался перед спектаклем: ему казалось, что он не в форме, что его «скрипка» сегодня не звучит. Точно так же после спектакля, несмотря на гром аплодисментов, цветы, преподносимые зрителями, Райкин считал, что могло быть лучше, что где-то он недотянул, недоиграл... Артист любил, когда к нему заходили знакомые, присутствовавшие на спектакле; ему как бы требовалось лишний раз услышать слова благодарности, одобрения, хотя, казалось бы, что нового можно было сказать великому Мастеру? «Что вы думаете, когда видите на телеэкране Райкина?» — спросили его как-то. «Думаю, я на его месте сыграл бы лучше!» И в самом деле, мысль, что можно было сыграть лучше, терзала его постоянно.

«Когда я решил стать актером, не думал, что меня ждет такая тяжелая жизнь, что профессия отнимет столько сил и энергии. Она требует абсолютной самоотдачи, нет ни дня, ни ночи. Ночью думаешь о работе, днем репетируешь, играешь. В одном из последних спектаклей у меня есть такая фраза; «Работа — это треть нашей жизни». Но для актера это не треть, а вся жизнь».

Благодаря таланту, помноженному на сумасшедшую работу, за эти десять послевоенных лет ему удалось довести до совершенного мастерства жанр трансформации, выросший из его ранних преображений в циркового шпрехшталмейстера, докладчика и других персонажей. От довоенной пантомимы «Рыболов», требовавшей главным образом точности жестов, спринтерская дистанция вела к «Жизни человека», где отобранные, обобщенные и в то же время узнаваемые движения

символизировали определенные этапы человеческой жизни; от разговоров с воображаемыми собакой, патефоном и других конферансных номеров — к «Лестнице славы», «Зависти», моноспектаклям с типажами и характерами персонажей, подобными лучшим созданиям драматического театра. А зачем нужен был ему, популярному артисту, эстрадной звезде, театр? В течение одного вечера он легко мог с двумя-тремя номерами выступать в нескольких эстрадных программах и исполнять одни и те же интермедии в течение по крайней мере целого сезона. Зачем ему коллектив, дисциплина, ежедневные репетиции, заботы о репертуаре, партнеры, .с которыми надо считаться, упреки рецензентов в премьерстве?

Когда я задала такой вопрос Аркадию Исааковичу, он не сразу нашел что ответить. С театром прошла вся его жизнь, и другой он себе не мыслил. Партнеры помогали ему разнообразить жанры, искать, экспериментировать. Начав с конферанса, он вместе с партнерами мог играть в маленьких пьесах, танцевать, осваивать несложные цирковые жанры, совершенствовать пантомиму. В театре родился МХЭТ, появились пародии на оперетту — небольшие «спектакли в спектакле» с участием всей труппы Ленинградского театра миниатюр.

Пародия — один из исконных и любимых зрителями жанров эстрады. У Райкина пародией на опереточные штампы была еще довоенная «Мадам Зет» в спектакле «На чашку чая». В то время, оценивая репертуар театра, критики даже сетовали, что в нем слишком большое место занимает «пародирование неудачливых певцов, плохих рассказчиков, шарлатанов-жонглеров, опереточных штампов». Через 15 лет в спектакле «За чашкой чая» появилась маленькая пародийная оперетта «Летучая мисс» на музыку Никиты Богословского. Концертмейстер оркестра Театра эстрады Яков Самойлов рассказывает в своей книге «Аркадий Райкин и его театр», вышедшей в 1984 году в США, как на этом блистательном искрометном маленьком представлении оркестранты не могли играть от хохота, «смеялись на первом, на двадцать первом и на сто первом спектакле». Он вспомнил и другую музыкальную эксцентрическую шутку — увертюру того же Никиты Богословского «Кармен» — «великолепную мешанину из Бизе, русских народных попевок «трали-вали» и советской казачьей кавалерийской песни». Дирижировал этим комическим шедевром сам Аркадий Райкин: увидев, что нет дирижера, он соскакивал с подмостков прямо в оркестровую яму и вставал за пульт.

Пародия во многом определяла репертуар первых русских театров миниатюр «Летучая мышь» и «Кривое зеркало».

Естественно, что к этому жанру на первых порах обратился и Ленинградский театр миниатюр. Позднее на эстраде появятся бесчисленные пародии на самого Райкина, однако удачных, по его мнению, не было, обычно всё сводилось к имитации его персонажей.

Пародия же — не трюк, тем более не простая имитация, не подражание, а искусство, утверждал Аркадий Райкин. Когда-то, в студенческие годы, он сам делал пародии на своих педагогов, в том числе на любимого В. Н. Соловьева, смолоду преклонялся перед Ираклием Андрониковым, видел в нем создателя уникального жанра пародии как тончайшего, остроумнейшего проникновения в индивидуальность изображаемого человека.

Опираясь на традиции, продолжая и развивая сложившиеся эстрадные жанры, Райкин неуклонно вырабатывал свой собственный. При этом он всё реже обращался к пародии. Постепенно она вовсе исчезла из репертуара театра.

Известный артист, режиссер, руководитель Центрального театра кукол Сергей Образцов, создатель уникальных «Романсов с куклами», пришел к выводу, что эстрада — это искусство, где «талант исполнителя кристаллизуется и его имя становится названием неповторимого жанра». Если говорить о Райкине, то процесс «кристаллизации жанра» у него не прекращался всю жизнь. И в самом деле, какой же у него жанр? Используя научную терминологию, можно говорить о многожанровости. Но независимо от того, поет ли он песенку, ведет ли конферанс, исполняет ли фельетон, играет ли сценку с партнерами, демонстрирует ли почти цирковые трансформации, — на эстраде Артист с его собственным отношением к миру и людям. Его личность, его обаяние создают особую ауру в зрительном зале, по-своему освещают все жанры, к которым он прикасается. В итоге жанр Райкина — это Аркадий Райкин.

Глава десятая АКАДЕМИЯ ЭСТРАДНОЙ ДРАМАТУРГИИ

Четыре встречи с авторами

Райкину приходилось много времени тратить на работу с авторским текстом, приспосабливая его «под себя», не говоря уже об учете замечаний многочисленных цензоров. «Вот вы меня спрашиваете о работе над текстом, — говорил он в одной из наших бесед. — А что такое для эстрадного артиста текст? Дело в том, что артист эстрады — прежде всего поэт со своим взглядом на мир. На эстраде нельзя уйти от себя. Лирически будет звучать даже монолог от лица страшного мерзавца, ведь при этом артист сопереживает людям, которым приходится сталкиваться с этим мерзавцем. Текст становится поводом для размышлений, обогащается в процессе работы».

В одном из многочисленных интервью на вопрос, не испытывает ли он трудностей с драматургией, артист ответил: «Для меня таких трудностей нет. Ибо пока есть жизнь — есть драматургия. Драматургия может исчезнуть только с прекращением жизни». Но эти слова справедливы в том самом общем смысле, что жизнь — неисчерпаемый источник сюжетов и образов. На деле же проблем с авторами было немало. Наблюдения, факты, примеры требуют литературной обработки, а для Театра миниатюр еще и комедийности, остроумия.

Вот еще одно интервью:

«Корреспондент: Для вашего театра пишут многие авторы. За что вы их любите?

Райкин *(смеется):* Кто вам сказал, что я их люблю?

Корреспондент: Поставлю вопрос точнее: что привлекает вас в творчестве тех или иных авторов?

Райкин: Знание современной жизни, знание ее проблем. Умение выразить их коротко. И не просто выразить — высмеять».

Да, конечно, из жизни черпает Райкин и персонажей, и темы своих миниатюр. В его профессионально тренированной памяти отпечатываются встречи и впечатления, лица, походки, манеры, интонации, отдельные словечки и выражения.

В каждой из пятнадцати выпущенных к этому времени программ им сыграны сотни ролей. Освоены новые жанры, темы. Персонажи приобрели многозначность, артист научился вмещать целую жизнь в короткое эстрадное время. И все-таки ему был нужен автор, современно мыслящий, остроумный, наблюдательный, умеющий выстроить программу, а главное — хорошо знающий жизнь, с которым артист мог бы сверить собственные мысли и наблюдения.

Но чтобы писать для театра миниатюр, одного знания жизни

мало. Сценическая миниатюра требует особого дарования, умения предельно концентрировать события, достигать лаконизма в обрисовке характера персонажей, точности и выразительности в передаче их речи.

Начиная с середины 1950-х годов Райкин наряду с профессиональными писателями, опытными мастерами, всё чаще будет обращаться к молодежи, так называемым любителям, обычно с техническим образованием. Не будучи профессионалами в литературе, они воспринимают мир по-иному, молодо, свежо, наделены недюжинным чувством юмора. Аркадий Исаакович всё более убеждался, что сотрудничество с ними очень плодотворно.

Как уже упоминалось, последней совместной работой с Владимиром Поляковым был фильм «Мы с вами где-то встречались» (режиссеры А. Тутышкин и Н. Досталь). Райкин играл практически самого себя — артиста, уезжающего на отдых. Он отставал от поезда — на этом строилась комедийная фабула, позволявшая включать райкинские миниатюры из спектаклей театра. Фильм был хорошо принят зрителями и прессой. Но, как и в прежних лентах, пленка не передавала потрясающую энергетику актера, ощущаемую при непосредственном контакте с публикой.

По словам Аркадия Исааковича, фильм был дорог ему участием отличных актеров, ставших прекрасными партнерами, серьезно относившимися к работе. В ролях были заняты Л. Целиковская, М. Яншин, М. Миронова, В. Меркурьев, Е. Милютина, В. Лепко, С. Филиппов, Б. Тронова, О. Аросева — целое созвездие великолепных комедийных артистов.

Райкин сам придумал этот фильм и рассказал свой замысел Полякову. Он решил построить его на тех материалах, которые в разное время входили в спектакли. Работа была новой и для артиста, и для драматурга. На мой вопрос, почему же все-таки произошел разрыв с проверенным автором, Аркадий Исаакович дал понять, что главной причиной была его собственная постоянная требовательность к тексту: «Со временем, когда пришла известность, Володя стал работать меньше. Когда я делал ему замечания, указывал на случайные фразы, общую невыстроенность, отсутствие экспозиции, неожиданный финал, он отвечал: «Тебе не нравится? Тогда я отдам другим». — «Нет, нравится. Но надо доработать». — «А вот актер М. берет и так». Мне это казалось несерьезным, раздражало».

Вероятно, так оно и было. Владимир Соломонович в своих воспоминаниях об этом умалчивает, хотя для него разрыв с любимым артистом не мог пройти безболезненно. Он продолжал много работать, создал и возглавил Новый московский театр

миниатюр, писал для него сценки, большие обозрения, пародии, но его высшие достижения связаны именно с Ленинградским театром миниатюр.

Что касается позиции А. И. Райкина, то дело, думается, заключалось не только в качестве текстов Полякова. Чтобы двигаться вперед, артисту нужны были новые формы, новые авторы со своей манерой. Эту мысль подтвердил один из лучших авторов Ленинградского театра миниатюр Михаил Михайлович Жванецкий, сам переживший периоды сближения с А. И. Райкиным и его неожиданного охлаждения: «Гениальный артист, он сверкал множеством граней. Стиль одного автора ему надоедал, он искал для себя новый стиль, чтобы показаться разнообразнее. Давайте будем честными. Это процесс — машина отработала, вы ее меняете на новую. Хотя для живого человека, в данном случае автора, это болезненно. Райкин, как драгоценный хрусталь, при каждом повороте сверкал новой гранью, которая шлифовалась при помощи какого-то автора. Тут нельзя его осуждать, это процесс художника, он потребляет авторский материал, выбирает драматургию. Закончилась одна драматургия, пошла другая».

Соглашаясь со Жванецким, думаю всё же, что смысл этого процесса шире, чем только нежелание повторяться, стремление преодолевать сложившиеся шаблоны. В каждом новом авторе Райкин искал созвучность времени, каждый дарил ему нечто свое, помогающее его искусству сохранять свежесть, злободневность, молодость.

Казалось бы, артисту всегда проще идти проторенной дорогой, использовать уже освоенные, испытанные формы, сюжеты, типажи. Всякая перемена сопряжена с известным риском. И все-таки Райкин шел на этот риск. Он увлекался новыми людьми, загорался новыми планами. Ожидания не всегда оправдывались, он вскоре разочаровывался, остывал к своим недавним фаворитам.

Как бы дороги ни были артисту рожденные им персонажи, он всё же признавал: «Считать, что у меня были сплошные удачи, — неверно. Как и у всякого работающего в искусстве человека, у меня что-то получалось лучше, что-то хуже».

По сравнению с предыдущими, совместными с В. С. Поляковым работами (после ссоры даже его имя в театре было под строжайшим запретом) следующий спектакль, «Человек-невидимка» (1955), оказался слабее. Он был поставлен по пьесе Якова Зискинда, а отдельные миниатюры принадлежали перу

Л. Ленча, А. Хазина, В. Гальковского. (Все эти авторы были умелыми мастерами в жанре малых форм, работали для М. В.

Мироновой и А. С. Менакера, Р. В. Зеленой и др.) Нехитрый сюжет строился на том, что главный персонаж (его играл Райкин) случайно получал в свое распоряжение эликсир, делавший его невидимым. Таким образом, он мог наблюдать жизнь не с парадного, а с черного хода. Но этот прием, создававший ряд комедийных ситуаций, был невыгоден для такого артиста, как Райкин, в большинстве случаев вынужденного оставаться сторонним наблюдателем, невидимым для зрителя. В спектакле не было и отдельных миниатюр, которые по содержанию могли бы стать вровень с лучшими работами Райкина. Возможности артиста остались в нем в основном нереализованными.

В миниатюре «Тревожное дежурство» перед стоящим на посту милиционером сами по себе перемещались чемоданы. С помощью черного бархата их хозяин оставался невидимым. В другой миниатюре в поисках театра, показывающего свой спектакль в помещении другого театра (почему-то такая практика тогда получила в Москве широкое распространение), зрители путались, опаздывали на спектакль, атаковали вопросами ничего не ведавшего милиционера. Не очень оригинальна и фабула пьески «Папино крылышко». Окончившая институт «правильная» девушка вопреки воле родителей хотела во что бы то ни стало уехать из Москвы в соответствии с распределением. Райкинский невидимка проникал в квартиру, чтобы помочь ей побыстрее собрать вещи и отвезти их на вокзал. От запаха нафталина в шкафу он начинал неудержимо чихать и утрачивал «невидимость». Возникали забавные недоразумения. Попутно высмеивался отец девушки, председатель комиссии по распределению молодых специалистов, сделавший исключение для своей дочери, — официально узаконенный по тому времени объект сатиры.

Эффектный постановочный трюк с пропажей головы, на котором строилась прекрасная миниатюра «Непостижимо», в спектакле «Человек-невидимка» становился самоцелью, утрачивал сатирический смысл. Впрочем, элемент иллюзии по-своему увлекал публику. Но, несмотря на долгую и интенсивную работу авторов, в новом спектакле не было миниатюры, равноценной «Зависти» В. Полякова.

Крупный сатирический персонаж и острота сегодняшнего дня имелись в пьесе А. Хазина и И. Меттера «В связи с переходом на другую работу». Но это был единственный случай, когда доведенный до генеральной репетиции спектакль был накануне ее снят самим А. И. Райкиным под влиянием его собственного «внутреннего цензора». (Позднее он вместе с А. Хазиным еще вернется к ситуациям и персонажам пьесы.) По счастью,

экземпляр пьесы, помеченный 1956 годом, сохранился в ЦГАЛИ Санкт-Петербурга. Ее герой — номенклатурный работник, человек малограмотный, но занимающий различные руководящие посты. Несмотря на перемены, происшедшие в стране, он ничуть не устарел. На экране крупно воспроизводилась «АНКЕТА АЛЕКСЕЯ ФЕДОРОВИЧА ГОЛОВЫ»: «...Какими языками владеете? — руским (через одно «с». — *Е. У)*. Профессия — от электромонтера седьмого разряда до начальника Всесоюзной...»

В первой сцене действие происходило в отделе кадров: если с точными науками герой приблизительно знаком, даже помнит, что существует закон Архимеда, есть мнение направить его в научно-исследовательский институт. «Народ там тяжелый — академики, профессора, доценты. Подготовка слабая», — предупреждает его начальник отдела кадров. Некоторые сценки, а также репризы вроде «партия учит нас, что газы при нагревании расширяются», как и сам главный персонаж, уже под фамилией Пантюхов, через семь-восемь лет в несколько смягченном варианте войдут в спектакль «Волшебники живут рядом». В него не попадут эпизоды, где начальник призывает аспирантов «возглавить движение молодых ученых против своих учителей» или просит жену написать на него жалобу в партком, чтобы его сняли за аморалку, а не за развал работы. В отделе кадров поясняют закон номенклатуры, согласно которому руководящий работник снимается с должности всегда «в связи с переходом на другую работу».

Сатира на номенклатурных чиновников в то время, когда вступала в строй новая команда руководящих кадров, по профессиональному и культурному уровню далеко не всегда соответствующих своему назначению, была не ко времени. В ответ на усиление сатирического направления в искусстве в середине 1950-х годов с новой силой развернулись дискуссии о судьбах сатиры. На страницах «Литературной газеты» и других изданий велись споры о положительном герое в сатирическом произведении, о выразительных средствах сатирика, о возможных объектах сатиры. Водораздел между «клеветой на советского человека» и сатирическим обличением оставался зыбким. После яростной проработки был запрещен спектакль по пьесе Леонида Зорина «Гости» в Театре им. М. Н. Ермоловой, снят с репертуара Театра сатиры, несмотря на большой общественный резонанс, спектакль «А был ли Иван Иванович?» Назыма Хикмета. Вопросы, поднимавшиеся в несостоявшемся спектакле Ленинградского театра миниатюр, были не менее, а может быть, даже более острыми.

В связи с отказом от готового спектакля пришлось срочно

готовить замену. Театр обратился к ленинградскому поэту и писателю Владимиру Александровичу Лифшицу. Для нового спектакля «Времена года» (сезон 1956/57 года, постановка Е. Симонова, художник М. Виноградов) он написал четыре песенки — «Весеннюю», «Летнюю», «Осеннюю» и «Зимнюю». Они объединяли различные миниатюры, «державшие» композицию спектакля, оставлявшего целостное впечатление, несмотря на то что сюжета как такового не было.

В. А. Лифшиц заведовал литературной частью театра.

А. И. Райкин в качестве художественного руководителя не раз прибегал к такой уловке: человеку, который был театру интересен, предлагали работать завлитом. Это позволяло ему участвовать в гастролях, быть в гуще работы, видеть то новое, что открывалось в поездках по стране. «Лифшиц написал отличные песенки для «Времен года», — вспоминал Аркадий Исаакович. — Они были изящны, это была литература. Вообще много зависит от качества литературы, от придумки, от хода. Что же касается сценария, то здесь сложнее. Дело в том, что сценарий был придуман в театре. Какое-то участие Лифшиц, конечно, принимал, и мы, чтобы его не обижать, указывали в программке его авторство. Делали так часто, в конце концов, ведь важен результат».

Песенки и отдельные миниатюры Лифшица придали спектаклю лирическую окраску. Текст песенок о временах года был положен на мелодичную музыку Матвея Блантера. Рецензент ленинградской «Смены» отметил «лирические, очень тонкие струны дарования Райкина, сумевшего в простой, незамысловатой песенке об осени рассказать о быстро пробегающих годах, о старости, а в песенке о весне предстать таким влюбленным, радостным и счастливым, как в 17 лет».

Песенка о весне не случайно была особенно хороша в исполнении Аркадия Райкина: весна была его любимым временем года. В одном из более поздних интервью он признался, что его всегда «больше всего изумляет возрождение природы»: «Листок, выглянувший из набухшей почки, вызывает во мне такой трепет, что не могу его передать словами».

В спектаклях 1950-х годов, о которых идет речь, Райкин часто и охотно прибегает к песенкам и куплетам. Он исполняет их с безупречной музыкальностью, выразительной фразировкой и тонким интонированием. Впрочем, по рассказу композитора Георгия Портнова, работавшего в эти годы с Аркадием Исааковичем над тремя спектаклями, он не очень быстро схватывал мелодию, ему требовалось многократно репетировать, «впеваться», чтобы потом в спектакле куплеты и песенки звучали

естественно. Но он был из тех, кто за ценой никогда не стоял.

Как уже упоминалось, спектакли Ленинградского театра миниатюр шли в сопровождении «живого» оркестра, созданного в 1946 году и просуществовавшего до 1968-го. Оркестр придавал масштабность сценическому действию, более того, некоторые номера строились в расчете на него.

Во «Временах года» благодаря песенкам, усиливавшим лирическое начало, эмоциональная палитра спектакля становилась разнообразнее и богаче. К тому же они имели и сюжетную нагрузку: на фоне движения времени, смены сезонов, воссоздаваемой с их помощью, неизменной оставалась позиция Автора в «Четырех встречах с Автором». В общей структуре спектакля удачно использовался традиционный комический прием контраста.

В первой встрече Директор театра (Г. Новиков) уговаривал Автора (А. Райкин) написать пьесу. «С чего вы взяли, что я буду писать для эстрады? — возмущался Автор. — У меня честное литературное имя и незапятнанная репутация». Но в конце концов настойчивость Директора одерживала верх и Автор давал согласие. Но сменялись весна, лето, осень, зима — обещание оставалось невыполненным.

И тема, и фабула были выстраданы Аркадием Райкиным. Когда-то для его театра обещал написать А. Н. Толстой, но вместо миниатюры у него получилась трехактная пьеса. То же самое произошло и с большим другом Райкина Назымом Хикметом, турецким писателем-коммунистом. Вместо миниатюры, предназначенной для театра Райкина, родилась большая сатирическая пьеса «А был ли Иван Иванович?», поставленная Московским театром сатиры. В обоих случаях, конечно, не было и следа пренебрежения к жанру, оба писателя высоко ценили искусство Райкина. Автор из «Времен года» имел со знаменитыми литераторами мало общего. Но для того чтобы писать для Театра миниатюр, одного желания было недостаточно.

Кроме песенок общую лирическую интонацию определяли и отдельные миниатюры. Одной из самых привлекательных оказалась необычная для театра лирическая миниатюра «Однажды вечером» еще недавно опального А. А. Хазина. Сорокалетние А. И. Райкин и Р. М. Рома играли пожилых людей, сумевших до старости сохранить любовь и душевную близость. Здесь был все тот же любимый райкинский персонаж — пожилой ленинградец, деликатный, интеллигентный, появлявшийся с середины 1940-х годов в разных программах Ленинградского театра миниатюр. В одной из них, «Смеяться, право, не грешно», — это академик, вспоминавший свою молодость, глядя на старую

фотографию (миниатюра называлась «Наедине с собой, или Размышления в одном действии»). Мальчишку, как бы сошедшего со снимка, играл постоянный партнер Райкина по сценкам МХЭТа Г. Новиков. Старый и молодой через десятилетия вели диалог, говорили о жизни, сравнивали прошлое и настоящее.

В миниатюре «Однажды вечером» тот же персонаж представал в ином ракурсе. Это был старомодный, трогательный, немного сентиментальный и чудаковатый профессор, проживший с женой много счастливых и трудных лет. Звучала нежная и чуть грустная мелодия вальса, заказанного композитору Б. А. Мокроусову. Пожилые люди вспоминали юность.

Эти миниатюры не принято относить к числу высших достижений артиста, которого воспринимали прежде всего как сатирика. В них можно найти элементы иллюстративности, налет умилительности. Но на их примере видно, как последовательно и целеустремленно Райкин шел к своей лирической теме, звучавшей в фельетонах-монологах, начиная с «Невского проспекта». В миниатюрах «Наедине с собой», «Однажды вечером» он стремился заслониться характерностью, гримом, париком. Но уйти от себя не удавалось, момент автобиографичности сохранялся, несмотря на маскировку. Играя вместе с Р. Ромой «Однажды вечером», исполняя милую, сентиментальную песенку «Осенние листья», артист как бы на несколько десятилетий вперед заглядывал в свое будущее: «Осенние листья шумят и шумят в саду, / Знакомой тропой я рядом с тобой иду...»

«Любовный треугольник», давший сюжеты многим произведениям мировой литературы, впрямую почти никогда не использовался Райкиным. Миниатюра «Жанна на шее» была грустной исповедью пожилого человека, бросившего семью ради юной женщины, с которой он мечтал вновь обрести молодость и счастье. Но оно ускользнуло из рук, оставив ощущение горечи и пустоты. Артиста интересовала не столько нравственная сторона проблемы — морализирование было ему чуждо, а ханжество тем более, — сколько характер человека, его внутренняя жизнь. Он не осуждал своего героя, скорее сочувствовал ему. Не навязывая своего отношения, призывал задуматься. На эстраде жанр монопьесы удавался только Аркадию Райкину. «Действие развивалось во времени, — вспоминал он позднее, — я показывал несколько состояний своего героя.

Была воображаемая партнерша, с которой шел диалог. Работал без грима, он мне был не нужен, лишь иногда надевал белый парик».

Монопьеса «Жанна на шее», с неожиданной для Райкина интонацией, вызывала противоречивые оценки критиков. Одни

считали ее откровенной неудачей. Так, по словам рецензента «Литературной газеты», монолог «выглядит довольно странно, а иногда и просто фальшиво». Другие видели в сосредоточенности Райкина, драматической исповеди его персонажа традиции мхатовской психологической школы, системы К. С. Станиславского.

Возможно, налет сентиментальности действительно окрашивал исполнение «Жанны на шее», как и упомянутой выше миниатюры «Однажды вечером». Сентиментальность особенно бросалась в глаза рядом с искрящимися весельем, остроумными сатирическими и юмористическими вещами. Возможно, и сама тема выглядела недостаточно общественно значимой, но для Райкина, как видим, она была важна. Впрочем, не только для него. В эти же годы известный советский драматург Николай Погодин пишет пьесу «Бархатный сезон», где взаимоотношения пожилого мужа и молодой жены составляют одну из основных сюжетных линий.

Такой интерес не случаен. За первое послевоенное десятилетие люди постепенно отошли от внутреннего напряжения, расслабились, осмотрелись. Кому-то захотелось наверстать упущенное в молодости, пришедшейся на суровые военные годы, компенсировать прошлые трудности и невзгоды, вновь ощутить себя счастливым. Как всегда, тут были разные мотивы — и истинная любовь, и корыстный расчет.

Так или иначе, монопьесу «Жанна на шее» сам Аркадий Исаакович относил к числу любимых, которые он играл наиболее охотно.

В программке спектакля «Времена года» впервые назван автор миниатюры «Доброе утро», некоторое время игравшейся безымянно. Это был М. М. Зощенко, в 1954 году, как известно, повторно подвергнутый травле.

«Его последовательно заталкивали в гроб, оставили без средств существования, — сокрушался Аркадий Райкин. — Страшно вспоминать, в каком состоянии оказался Михаил Михайлович. Не без некоторых колебаний — очень не хотелось получить отказ — я обратился к нему с просьбой написать для нас миниатюру. Так появилось «Доброе утро». Мы вводили ее в разные спектакли, но, к сожалению, первое время имя автора неизменно снималось с афиши. Тут я оказался бессилен».

Мария Владимировна Миронова вспоминает «самый смешной вечер» в ее жизни: «...мы с Менакером пошли как-то в гости к Аркаше Райкину. Там сидели Николай Робертович Эрдман, Николай Павлович Акимов и Михаил Михайлович Зощенко. Можно сказать, самые смешные и остроумные люди того времени.

Так вот, это оказался ужасно тихий и скучный вечер. Говорили о жизни, а жизнь шла не очень веселая».

В ленинградском архиве Райкина лежат еще две миниатюры Зощенко: «В некотором царстве, некотором государстве» (из зарубежной жизни — о женитьбе на деньгах) и «Маленький секрет» (о девушке, из любви к парикмахеру бесконечно меняющей прически и даже цвет волос). Миниатюра «Маленький секрет» в исполнении А. Райкина, Н. Конопатовой и В. Меркушева вошла в спектакль «Белые ночи», но в отличие от «Доброго утра» прошла как-то незаметно.

«Трудно ли было сотрудничать с таким автором, как Зощенко?» — поинтересовалась я у Аркадия Исааковича. «С Михаилом Михайловичем работать было очень легко». Об этом свидетельствуют и два письма Зощенко, датированные октябрем 1955 года, в которых он сообщает Райкину о ходе работы над заказанными ему скетчами: *«Я* вчерне написал их и отложил работу до 1 ноября. Надо поработать еще недели две. Заканчиваю еще две миниатюры. В скетчах — ежели что не так, сообщите мне — я подправлю».

Так же легко, продолжал вспоминать Аркадий Исаакович, работалось с Евгением Львовичем Шварцем: «Во время войны мы много играли его миниатюру «Немецкий театр». Подобно Зощенко он понимал, что имеет дело с профессиональными людьми, работающими в области сатиры, в отличие от людей случайных, авторов юморесок, которые могли бы быть напечатаны и сто лет назад. Их можно ставить и можно не ставить. К тому же эти «случайные» авторы считают — они одни знают, что такое юмор. Другое дело такие писатели, как Михаил Зощенко, Евгений Шварц, Лев Славин, Владимир Масс, Михаил Червинский, они хорошо знали, что такое юмор, чувствовали его. Когда они писали для нас — это была настоящая литература».

Миниатюра Зощенко «Доброе утро» многократно исполнялась Аркадием Райкиным в дуэте с актрисой театра Ольгой Малоземовой. Записана она и на видеопленку. Тема миниатюры в те времена была особенно острой: с конца 1930-х годов начал действовать закон, по которому за опоздание на работу человека отдавали под суд. Райкин же показывал оборотную сторону формально понимаемой трудовой дисциплины. Его персонаж, начальник канцелярии Василий Васильевич, по словам сердобольной уборщицы тети Маши, «лучше способен себя уморить, только чтобы трудовую дисциплину не нарушить». С последним боем часов влетает он в кабинет в пальто, домашних туфлях и с портфелем под мышкой. Как был, в пальто и шляпе, укладывается на письменном столе, положив портфель под

голову, на «полчасика храповицкого». «Доброе утро, Василий Васильевич!» — будит его тетя Маша, приготовив всё необходимое для умывания и бритья. Комические ситуации нагнетаются. Он снимает пальто и шляпу. Волосы всклокочены, рубашка застегнута не на те пуговицы, пиджак и ботинки лежат в портфеле. Открывает портфель: «Мама дорогая! Это же пиджак жены!» Достает туфли — еще не легче, это тоже туфли жены на высоком каблуке. Звучит начальственный звонок телефона. «Нет, что вы, я уже минут сорок на службе священнодействую!»

Кажется, это была одна из первых миниатюр, высмеивавших формализм, способный извратить самые серьезные понятия. Эта тема впоследствии получила множество интерпретаций на эстраде и в юмористической литературе.

Ей же была посвящена миниатюра А. Хазина «Скверная нагрузка». Представитель профкома, проявляя заботу, навещал больного и приносил ему пирожное. Больной, в свою очередь, будучи человеком вежливым, угощал профсоюзного посланца чаем с принесенным им же пирожным — ничего другого под руками не было. Чай выпит, пирожное съедено... Уходя, посетитель вспоминает, что забыл взять у больного расписку в получении пирожного. Ситуация с очередным мероприятием «для галочки», для отчета, как обычно, доведенная Райкиным до гротеска, была узнаваема и вызывала взрывы смеха. Но чувством юмора обладали далеко не все. Однажды по поводу этой миниатюры из Москвы в Ленинградский театр миниатюр пришло суровое письмо некоего Н. Ф. Зеленцова, 20 лет работающего председателем комиссии соцстраха при фабрично-заводском комитете профсоюза. Он обвинял театр и лично артиста Райкина в глумлении над благородным общественным трудом профсоюзных деятелей: «Мы никогда не закусываем подарком! Мы люди хоть и рабочие, но культурные, не хуже вашего хваленого Райкина». Автора письма особенно возмутило требование расписки за полученный подарок. «Не знаю, может быть, некоторым и смешно, — пишет зритель, — а у меня это вызвало чувство справедливого рабочего возмущения. <...> Какой же он заслуженный, ваш «знаменитый» Райкин, если он оторвался от масс, от народа, и какое такое полное право он позволяет себе насмехаться над нашим общественным трудом и над нашей рабочей русской совестью?» В театре даже не знали, что ответить на такое письмо, автор которого рекомендовал лишить Райкина почетного звания. В результате решили «запустить дурочку» — на фирменном бланке театра сообщили об обсуждении письма, написали о том, что миниатюра была показана около двухсот раз и «сигналов на нее не поступало». А

что касается лишения А. И. Райкина звания заслуженного артиста РСФСР, полученного им в 1947 году, то это вне компетенции месткома театра.

Формализм, полное равнодушие к своему делу высмеивались также в миниатюре В. Медведева и С. Михалкова «Горит, не горит». Чиновник (А. Райкин), исполненный сознания собственной значительности, разговаривал по телефону, развалившись в кресле. «Ах, пожар? Ну что там у вас горит? — лениво рассматривая ногти, расспрашивал он. — Говорите по буквам... Ах, дача! Так что же вы хотите? Чтобы мы потушили?» Он предлагал владельцу дачи написать заявление в двух экземплярах и приложить фотографию дачи. Но все-таки пожар надо тушить, и он звонил своему помощнику, чтобы дать соответствующее указание. Но тот перебивал его, спеша рассказать новый анекдот. Тут наш герой совершенно преображался: долго смеялся, семенил ногами, смаковал услышанное. «Да, а зачем ты мне звонил? — наконец вспоминает он. — Ах, это я звонил. А зачем я звонил? Не знаешь? Вот и я не знаю, забыл. Ну ничего, вспомню. Позвоню. Не горит!» Снова раздавался звонок пострадавшего. «Ну, сейчас, сейчас потушим! — снисходительно говорил персонаж Райкина. — А, не надо? Уже сгорело? Так что же вы тогда? Ну не дают работать!»

В коротеньком монологе, всего на полторы странички текста, занимавшем около пяти минут сценического времени, запечатлено широко распространенное явление. Гротесковое преувеличение, как всегда у Райкина, было выполнено с безукоризненным чувством меры, каждая фраза, каждое междометие были психологически оправданны. А как он умел слушать! Анекдот, рассказанный по телефону незримым собеседником, оставался неизвестен зрителям, но слова и не были нужны — мимика, пластика артиста так красноречиво отражали все нюансы восприятия, что зрительское воображение легко дорисовывало всё остальное.

«Наши требования к драматургическому материалу связаны с определенными традициями, — говорил Аркадий Исаакович. — Они в том, чтобы материал был актуальным, лаконичным, образным, вызывал смех и в то же время воспитывал и облагораживал».

За этими довольно общими принципами стоят десятилетия практики, умение учиться на ошибках, жадное стремление к совершенствованию. Немалую роль, как уже говорилось, играет интуиция артиста. Райкин воспринимает новую миниатюру, кажется, всеми имеющимися у человека чувствами — не только на слух и на вид, но и на цвет, на вкус, на осязание. «Они такие

большие, прямоугольные», — делился он впечатлениями от только что прочитанных на сборе труппы сценок.

Случалось, он лишь со временем оценивал ту или иную предложенную автором вещь. А бывало, идея номера возникала в его собственном воображении и неотступно преследовала его. Она оформлялась долго, в течение ряда лет, как, например, упоминавшаяся «Жизнь человека», которая шла почти без текста. Когда же требовался текст, хотя бы полторы-две странички, Райкин, не удовлетворяясь сделанным, заказывал его одному, другому, третьему автору. Экземпляры текстов, хранящиеся в архиве театра, — безмолвные свидетели требовательности артиста.

Среди них находятся несколько вариантов миниатюры «Походка». Замысел, принадлежавший Аркадию Исааковичу (в его оформлении участвовал литератор Марк Геллер), реализовывался преимущественно средствами пантомимы: актер изображал походку людей разных профессий — моряка, балерины, официанта, стремительно убегающего из класса школьника, начальника с персональной машиной. Постоянные требования чиновников от искусства показывать положительный пример заставили дополнить галерею персонажей еще одним, который смело идет по целине (провозглашенный Н. С. Хрущевым курс на освоение целины только начинал воплощаться) — твердым шагом он идет навстречу ветру. В другом варианте «Походка» завершалась тяжелой солдатской поступью. Шуршание пергамента у микрофона, дополненное соответствующей музыкой, помогало создать впечатление, будто наступала целая армия. «Весь мир прислушивается к этой походке. Мир хочет, чтобы ее не существовало на земле».

Сначала артист хотел сделать «Походку» совсем без текста, тем более что пантомима была выразительна и точна. Потом подумал, что главная мысль может быть понята не всеми. Чтобы избежать возможных разночтений, потребовалось использовать лаконичный пояснительный текст.

В интермедии, построенной в основном на пантомиме, персонаж Райкина, у которого отобрали персональную «Победу», выезжал на сцену на детском самокате с железкой номера, прикрепленной к брюкам. «Отвык, понимаешь, пешком ходить», — пояснял он зрителям.

И еще один райкинский номер во «Временах года» был полностью решен средствами пантомимы — «Диссертация». За столом, заваленным бумагами и книгами, сидел молодой ученый, рядом стояла коляска с младенцем. Ребенок начинал плакать (его крик был единственным звуковым элементом в этом номере),

отец, не отрываясь от работы, качал коляску. Плач не прекращался. Отец ногой всё более нервно качал коляску, а свободной рукой делал перед глазами ребенка всевозможные пассы и, наконец, начинал танцевать с книгой в руках. Но ничего не помогало. Он брал ребенка на руки — тот замолкал; стоило положить его на стол, как плач начинался снова. Тогда отец привязывал ребенка к спине полотенцем, свободные руки позволяли продолжать работу. Лицо его выражало удовлетворение. Вдруг оно искажалось выразительной гримасой. Он спешил отвязать затихшего было малыша и выжимал свою одежду... Номер радовал точностью деталей, добрым юмором. Первоначально миниатюра должна была заканчиваться обращением Райкина к зрителям: «Когда на вопрос, что делает ваша жена, вы бездумно отвечаете: «она ничего не делает», — вспомните эту сцену». Но артист почувствовал необязательность подобного вывода, создававшего налет чуждого ему резонерства, и совсем отказался от текста. Содержание пантомимы было ясно и без слов.

Примерно в это же время появилась и знаменитая «Няня». Стоит напомнить читателям ее сюжет: женщина неопределенного возраста в платочке строго диктует молодым родителям свои условия. «Ну, стало быть, спать я буду в светлой комнате на двуспальной лежанке. И цилявизир будет с линзой... А стирать сами будете, мамаша». Родители горячо благодарили согласившуюся работать у них няню, но она продолжала: «Ну, и подарки мне будете дарить к Первомаю, к Октябрю, к Восьмому марту и на Новый год. Это уж обязательно. А к Спасу, к Покрову и ко дню Парижской коммуны — это уж как вам совесть подскажет. Ты, мамаша, давай записывай». Няня твердо уверена, что своим появлением облагодетельствовала «гнилых интеллигентов», беспомощных в обычной жизни.

«Случай с няней бесподобен, — пишут артисту молодожены Булатовы из Москвы. — Это просто даже классическая в своем роде сцена». Миниатюра была создана для старейшей актрисы театра Ольги Николаевны Малоземовой. По словам ее дочери И. Н. Суриной, Аркадий Исаакович как-то обратился к актрисе: «Оленька, ты не обижайся, но эту роль буду играть я». Ирина Сурина вспоминала, что он создал острый, гротескный, уморительно смешной и одновременно страшноватый образ-обобщение. «А мама сыграла бы характер, но... она не обиделась». Мало того что необыкновенно удачной была внешняя трансформация, в самом персонаже нашла отражение не выставляемая напоказ, но очень существенная сторона жизни, которой были озабочены многие. «Няня», пример райкинского

«психологического гротеска», как обычно у Аркадия Исааковича, перешла в другие спектакли и была снята на телевидении.

Дон Кихот

После успеха «Времен года» Райкин продолжал сотрудничество с Владимиром Лифшицем. Вместе с ним и писателем-сатириком Александром Хазиным они создали сценарий спектакля «Белые ночи» (1957).

— Как возникает мысль о новом спектакле? Что дает первый толчок? — спросил Райкина корреспондент «Литературной газеты».

— Это очень трудный вопрос. Процесс зарождения спектакля сложен... Иногда общая, объединяющая идея возникает вначале, а бывает, ищем эту рамку позже, когда уже есть фактура.

Затасканная цитата из А. А. Ахматовой «Когда б вы знали, из какого сора / Растут стихи, не ведая стыда...» имеет прямое отношение к творчеству Аркадия Райкина. Немногие сохранившиеся в ЦГАЛИ Санкт-Петербурга записи случайно услышанных разговоров, уличных сценок с колоритными характерами — тот самый «сор», из которого и вырастали его персонажи.

В спектакле «Белые ночи» (режиссер А. Белинский, художник И. Махлис, композиторы Н. Симонян и Ю. Прокофьев) объединяющая идея была выражена самим названием — спектакль посвящался 250-летию города на Неве. Одна из миниатюр, следовавшая сразу за вступительным монологом, называлась «Путевка в жизнь» (автор А. Хазин). Она состояла из двух эпизодов. В первом действие происходило в послереволюционные годы, матрос с крейсера «Заря» (А. Райкин) убеждал беспризорного мальчишку (Н. Конопатова) идти учиться. Во втором эпизоде они снова встречались: бывший беспризорник выучился и стал профессором (Г. Новиков), а райкинский «братишка», оказавшийся в начальственном кресле, так и остался неучем. Многие начальники, подобно ему, лишь благодаря своему революционному прошлому, ставшему «путевкой в жизнь», несмотря на невежество, руководили различными сферами, в том числе и наукой.

Во вступительном монологе под названием «Мосты разведены» звучала лирическая тема Ленинграда, была запечатлена история города и страны. Один из эпизодов этой истории, сценка «Путевка в жизнь», стал объектом критики. По отзыву рецензента, миниатюра Хазина, посвященная важнейшей теме, «получила примитивное, неоригинальное воплощение». Однако некоторые зрители пошли значительно дальше и усмотрели в ней идеологические ошибки. Так, в архиве Райкина

есть письмо ленинградца К. П. Кузьмина с обратным адресом «до востребования», копия которого была отправлена автором в редакцию «Ленинградской правды». Оно подобно упомянутому выше письму профсоюзного деятеля Зеленцова по поводу миниатюры «Скверная нагрузка», с той лишь разницей, что написано более грамотно. Автор письма подчеркивает: «И сейчас, несмотря на свои семьдесят лет, матрос выполняет какую-то выборную должность. Его уважают сослуживцы, они даже преподнесли ему портрет известного художника и повесили в его рабочем кабинете. Заметьте, кабинет для тупиц не отводится. В целом матрос всю свою жизнь горит на общественной работе, можно сказать, он делал революцию и активно закрепил ее завоевания». В заключение он указывал А. И. Райкину, что над матросом старой революционной гвардии, продолжающим работать на пользу народа, смеяться не следует, а в постскриптуме просил редакцию «Ленинградской правды» «помочь Театру эстрады исправить неудачный второй эпизод».

Некоторые зрители, проявлявшие привычную бдительность, сигнализировали в партийные и советские инстанции. Сурово оценила критика и спектакль в целом, о чем красноречиво говорят заголовки рецензий: «Ожидания не оправдались» («Комсомольская правда»), «Не выходя из коммунальной квартиры» («Смена»), «Победы и поражения Аркадия Райкина» («Советская Латвия»). «Есть в спектакле что-то вымученное и незавершенное, какой-то застывший, окостеневший поиск, — писал один из критиков. — Время от времени он стыдливо возвращается и к белым ночам, и к теме Ленинграда, но скоро и охотно переходит на привычную стезю рассказа о непорядках в пошивочном ателье и семейных неурядицах».

Что же, может быть, действительно лирическому названию «Белые ночи» не очень соответствовало сатирическое содержание большинства миниатюр? Или сочетание лирики и сатиры было слишком решительным и неожиданным? Позднее Аркадий Райкин постепенно приучил рецензентов к подобным контрастам.

Но были и другие отзывы. В частности, в архиве известного писателя Юрия Карловича Олеши имеется копия письма Райкину, датированная январем 1958 года. «Милый, дорогой Аркадий Исаакович! Вы великолепны! Просто великолепны! Это то неподражаемое искусство английских мюзик-холлов конца века, из которого вышел Чаплин, необыкновенно важное нашему сознанию, — писал Олеша, посмотрев «Белые ночи» по телевидению 30 декабря 1957 года. — Да, да, великолепное искусство, превращающее нас в восторженных, открывших рот зрителей... Я не видел этого искусства в исполнении тех

мастеров. Вы мне его показали. Спасибо! Необыкновенно талантливо! Впервые за много лет я наслаждался настоящим искусством. Я не анализирую. Я просто передаю впечатления. Важно, что в Вашем искусстве, несмотря на «малую» форму, есть грандиозность, способная нас потрясти именно тем, что она выводит нас в некий очень важный, очень неожиданный, очень здоровый ряд переживаний».

В отличие от писателя рецензенты судили о работах Аркадия Райкина как о привычных эстрадных миниатюрах, своего рода картинках со страниц журнала «Крокодил». (Любопытно, что чуть позднее точка зрения Ю. К. Олеши нашла поддержку у англичан, настойчиво, не считаясь с затратами, приглашавших театр Райкина на открытие нового телевизионного канала.)

Вялое действие, длинные, утомительные диалоги, плоские остроты нашел рецензент во второй части спектакля «Белые ночи» — пьесе Александра Хазина «Жил на свете рыцарь бедный». В довольно необычном по форме произведении с песенкой, интермедиями и танцами (в подзаголовке значилось: «Новые приключения Дон Кихота») автор переносил классического героя в современность. Прием, использовавшийся ранее в монологах гоголевских персонажей, теперь послужил для создания сюжетной пьесы, где кроме Дон Кихота (А. Райкин) участвовали Дульсинея (Р. Рома), Санчо Панса (В. Ляховицкий) и хозяйка гостиницы (В. Горшенина).

Несмотря на критику, Аркадий Исаакович с удовольствием вспоминал «Белые ночи», особенно эту пьесу Хазина: «О, это была прекрасная вещь, одна из самых интересных. В ней была масса находок, и постановочных, и актерских. Я играл Дон Кихота «на ходулях». У меня были такие высокие сапоги, как теперь говорят, «на платформе», я оказывался под потолком. А рядом Владимир Ляховицкий своего роста в роли Санчо Пансы. Исполнял песенку Дон Кихота на популярную тогда французскую мелодию «Парижские бульвары»». Но главное, райкинский Дон Кихот истово защищал добро, справедливость и в борьбе с «мельницами» часто оказывался смешон. Говоря современным языком, он был одиноким борцом с коррупцией, глубоко проникшей в разные сферы жизни. Спектакль, как некий фантом, исчез без следа, оставшись лишь в воспоминаниях самих участников и не всегда объективных суждениях прессы. По счастью, текст пьесы удалось найти в ЦГАЛИ Санкт-Петербурга. По нему можно составить хотя бы поверхностное представление о спектакле. Действие начиналось в коммунальной квартире испанского города Толедо, куда были перенесены все приметы советского быта: «Д. К. Ламанчскому звонить три раза»; «Просим

рыцарей внести квартплату до 25-го числа». Дон Кихот в глубоком кресле погружен в чтение газет и журналов. Дульсинея в фартучке и косынке старательно начищает мелом его боевой меч. Она ворчит — в комнате никак не могут закончить ремонт, а Дон Кихот «вместо того, чтобы дать кому следует в лапу», сражается с ветряными мельницами. Пришедшие управляющий хозяйством и прораб сообщают, что из-за отсутствия материалов ремонт временно останавливается. «Грабители! Никчемные души!» — бросается на них с мечом Дон Кихот.

Санчо Панса (В. Ляховицкий) доволен, что достал по себестоимости «этилированный овес» для осла — «пришлось, конечно, отблагодарить кое-кого». На возмущенные возгласы Дон Кихота прагматичный оруженосец возражает: «...если так будете рассуждать, век проживете в этой коммунальной гасьенде». Но ведь в газетах опубликовано постановление о строительстве замков (31 июля 1957 года вышло постановление ЦК КПСС и Совета министров СССР «О развитии жилищного строительства в СССР»). «Я объеду всю нашу землю и проткну мечом каждого негодяя, стоящего у нас на дороге. — Но их не так мало, ваша милость». Путешествуя, Дон Кихот сражается с грубым автоинспектором; с хозяйкой гостиницы, требующей с постояльцев 100 реалов за номер, тогда как путешествующим полагается только 18 реалов гостиничных; с пьяными тореадорами, которые намерены просто убить быка и «пустить его налево». Сраженный противниками, Дон Кихот умирал со словами: «Возьмите мой меч, пригодится». Впрочем, в спектакле он, конечно, оживал — хеппи-энд был необходим.

Действие насыщалось, возможно, даже перенасыщалось легко узнаваемыми реалиями советской действительности. Любопытно, что в том же 1957 году вышел в прокат широкоформатный фильм «Дон Кихот», созданный близкими знакомыми Аркадия Райкина режиссером Григорием Козинцевым и автором сценария Евгением Шварцем, с Николаем Черкасовым и Юрием Толубеевым в главных ролях. Фильм имел успех, широко прошел на экранах СССР и за рубежом. Эстрада представила свой, насыщенный остроумными репризами, осовремененный вариант бессмертного классического сюжета — но он остался непонятым. Впрочем, зрители, в отличие от рецензентов, сопровождали маленькую пьесу о рыцаре печального образа бурей оваций. Трудно определить жанр спектакля, в котором одинокий герой боролся с взяточничеством, грубостью, несправедливостью; это не пародия, не сатира, а скорее трагикомедия. Таким Дон Кихотом, перешагнувшим через века и пространства, всю жизнь боровшимся с «ветряными мельницами», был и сам Аркадий

Райкин.

Возможно, это было наивно, но тогда он верил в силу сатирического искусства, в то, что оно может что-то изменить. Порой, чувствуя, что мало говорить о недостатках со сцены, он ходил в соответствующие учреждения, тем более что его имя служило пропуском, убеждал, доказывал. Но ничего или почти ничего не менялось. Это станет для него очевидным к концу жизни. А пока он продолжал надеяться. Однажды, не пожалев времени и сил, он отправился к всесильному министру финансов А. Г. Звереву, беседа с ним продолжалась около двух часов. В миниатюре «Нужные вещи» речь шла об изданном Минфином абсурдном постановлении во что бы то ни стало истратить до конца года все средства, отпущенные тому или иному учреждению, заводу, институту, словно жизнь заканчивалась 31 декабря. А так как в нашей торговле далеко не всегда имелись необходимые товары, то брали то, что было в наличии. Так, в сценке «Нужные вещи» овощная база покупала вместо электронагревателя холодильник («Зачем он нам? — Пиво холодное будет!»), вместо токарных инструментов — рояль: его можно поставить у входа и хранить в нем картошку и т. д. Поясняя свою позицию, Аркадий Исаакович приводил министру примеры из жизни: в дачном поселке Переделкино Союз писателей зачем-то поставил забор в три кирпича, наподобие крепостной стены. Матросы купили рулон панбархата, чтобы чистить ботинки. «Представьте себе капиталиста, который бы так обращался со своими деньгами», — убеждал Аркадий Райкин. «Этот трафарет рассчитан на высокоидейных коммунистов», — пояснил ему министр. «Прекрасно. Одного я перед собой уже вижу. Назовите второго». Почувствовав, что с этим «фигляром» говорить непросто, министр великодушно разрешил играть миниатюру «Нужные вещи». Но Аркадий Исаакович на этом не успокоился: «Не думайте, что у меня нет материала, что я без этой миниатюры пропаду. Дело в том, что надо отменить закон, потому что вся страна поставлена с ног на голову». К сожалению, искусство не может изменить даже самый абсурдный закон (он, кажется, продолжает существовать и в наши дни).

И все-таки рецензии на «Белые ночи» недоброжелательны — одни в большей, другие в меньшей степени. Как раз тогда, в мае 1957 года, состоялись встречи партийного руководства с творческой интеллигенцией, давшие повод к новому наступлению на сатиру. Присутствовавший на встрече А. Т. Твардовский записал в дневнике: «Речь Хрущева — она многими благоговейно и дословно записана — рассеяние последних иллюзий. Всё то же, только хуже, мельче. Рады одни лакировщики, получившие

решительную и безоговорочную поддержку». Чуть дальше он приводит сказанные ему слова Хрущева: «Лучше нам плохое, лакировочное произведение, но наше — оно хоть небольшую пользу сделает, чем талантливое, но не наше».

Разносу подверглись роман В. Дудинцева «Не хлебом единым», два сборника «Литературная Москва» с рассказами А. Яшина, Ю. Нагибина. «Чернить наших руководителей мы не позволим, — писал А. Безыменский в статье «За расцвет советской сатиры». — Но, охраняя их от клеветы, надо не дать возможности понять это так, что прекращается борьба с бюрократами и разложившимися людьми».

Массированная атака на сатиру не могла не коснуться Райкина и его театра. И все-таки судьбе было угодно, чтобы артист в том же 1957 году наперекор сложившейся обстановке запечатлел сатирический образ «лакировщика» в розовых очках в небольшом мультипликационном фильме режиссера Е. Т. Мигунова «Знакомые картинки» (об этом речь пойдет ниже).

В спектакле «Белые ночи» были миниатюры, не замеченные критикой, но впоследствии в течение ряда лет исполнявшиеся артистом. А ведь при огромном репертуаре он сохранял лишь наиболее удачные вещи, не терявшие своей ценности. Одной из них была миниатюра «Скептик» — двухминутный монолог, в котором выведен характер злобствующего демагога. Выразительной была найденная Райкиным маска: голый череп с узкой полоской волос, лохматые брови, на тонких губах многозначительная усмешка, холодные глаза смотрят недоверчиво: «Вот тут все говорят — весна, лето, осень, зима. А где они? Настоящих-то времен года у нас раз-два и обчелся! Вообще, кое-что есть, конечно, но не то, нет, не то». Он ударялся в воспоминания: какая на Дону когда-то была весна. Или лето в Поволжье — жара 60 градусов, засуха, дышать нечем. «Вот это лето! А теперь — разве это лето?.. А вот там, у них (следовал многозначительный жест. — *Е. У),* говорят, есть... Все четыре времени года... как полагается по системе. Зима, весна, лето, осень. А у нас? Нет, есть, конечно, кое-что... кое-что есть. Но... не то!» В связи со «Скептиком» любопытен рассказ писателя Виктора Ардова: «Однажды в гостях в дружеском доме артист исполнил этот монолог без грима и парика. И мы убедились в том, что сложное оформление маски не нужно Райкину в этом эпизоде. Внутреннее перевоплощение артиста оказалось гораздо более ценным, нежели грубая карикатура парика и прочих деталей».

Характер программ театра Райкина постепенно меняется. Вместо еще недавно привлекавших общие симпатии сценок МХЭТа появляются короткие монологи типа «Скептика». Блицы,

построенные на анекдотических ситуациях, скоро канули в прошлое. Но маски пока оставались, они нравились зрителям.

Трансформация «Гостиница «Интурист»», впервые показанная в спектакле «Белые ночи», много исполнялась Аркадием Исааковичем на гастролях, в том числе зарубежных, была снята телевидением. В стремительном темпе сменялись персонажи: экспансивный иностранец в клетчатом пиджаке, театральный администратор с манерами старого одессита, молодящаяся, жеманно поправляющая свой бюст дама из «Интуриста», пожилой бородатый швейцар, зубрящий никак не дающиеся ему иностранные слова... Оригинальные маски были изготовлены художницей Н. Кафко, «богом детали», как называл ее А. Райкин. В каждом случае артист схватывал существо персонажа, его «изюминку». Смена маски сопровождалась полной сменой ритма, всей формы существования артиста на сцене.

Трансформации, использующие комический прием неожиданности (зритель никогда не мог предположить, в каком облике предстанет артист в ближайшую минуту), были очень смешны, техника их отработана до совершенства. Но рецензенты продолжали сетовать, что Райкин, умеющий одним штрихом вскрыть глубины человеческого характера, в иных случаях выходит на сцену лишь для того, чтобы посмешить.

Действительно, программы театра монтировались таким образом, что высокая сатира соседствовала с миниатюрами лирическими, юмористическими, иной раз даже фарсовыми. Подобный монтаж учитывал также законы восприятия комического, требующие разнообразия форм.

Проблема соотношения терминов «смешное» и «комическое», на первый взгляд простая (когда зрителям смешно, они смеются), с точки зрения теоретиков выглядит чрезвычайно сложной. Со времен Аристотеля эстетика постоянно обращается к ней, трактуя ее по-разному. Множество научных исследований посвящено смеху. Невозможно составить не только исчерпывающий обзор, но и простой перечень трактатов, посвященных комическому, при этом тайна смеха пока остается неразгаданной. Отсутствие сложившейся теории, терминологическая путаница, снобистское отношение к «низким» формам вроде фарса, водевиля, бурлеска, шутки, пародии неизбежно отражались в позиции критиков по отношению к работам Аркадия Райкина.

Разнообразие оттенков смеха, звучавшего на спектаклях Ленинградского театра миниатюр, может дать богатый материал для исследований проблем смешного и комического. Чувство юмора, который, по определению К. Чапека, является «самой демократической из человеческих наклонностей», в начале

творческого пути немало помогало молодому Аркадию Райкину устанавливать эмоциональный контакт с самыми разными категориями зрителей. Смех в зрительном зале сплачивал людей, располагал их к сочувствию. Со временем спектакли Райкина стали менее смешными. Веселое всё чаще оборачивалось печальным, комическое неожиданно приобретало черты трагизма. И все-таки артист утверждал: «Дело в том, что в жизни всякое бывает; юмор всегда выручал и продолжает выручать. Способность сохранить чувство юмора даже в трагическую минуту свидетельствует о стойкости и доброте по отношению к окружающим. На эстраде, как и в жизни, юмор может быть неброским. Ведь любую комическую ситуацию, любой комедийный характер можно сыграть очень тонко, нелобово. Важно, чтобы был юмор. Если нет его, я это чувствую. Предпочитаю такой, когда зритель весь вечер смеется, а выйдя из зала, вдруг начинает понимать, что речь-то шла о вещах очень серьезных».

Во многих интервью Аркадий Исаакович размышляет о назначении сатиры в советском искусстве, о природе сатирического театра. «Когда со сцены звучит сатирическое произведение, а в зале раздаются дружный смех и аплодисменты, это уже движение вперед, — утверждает он. — Ведь это звучит общественное мнение сотен и тысяч людей, которых сатирик сделал своими единомышленниками. Я назвал бы сатирический театр и самым веселым, и самым серьезным театром, который ставит наиболее злободневные вопросы нашей жизни».

Снова и снова Райкин напоминал о высокой общественной роли сатирического искусства, о его функции говорить неприятную правду. «Если не сегодня, то когда? Если не я, то кто?» — повторял он.

Однако почти каждый спектакль или отдельные миниатюры вызывали возражения и споры. Даже откровенно слабые, приспособленческие спектакли драматических театров «в русле» постановлений партии и правительства нередко получали развернутые, восторженные оценки критики, в то время как о многих работах Райкина она предпочитала не писать вовсе либо ограничивалась простым упоминанием.

— Вы ощутили изменения после XX съезда КПСС, развенчавшего культ личности Сталина? — спрашиваю Аркадия Исааковича.

— Конечно. Но дело в том, что в отношении к искусству было много непоследовательного, противоречивого. По-прежнему упреки в очернительстве сыпались один за другим. Есть такой анекдот: спрашивают, нет ли врача, который лечит ухо и глаз.

«Почему ухо и глаз, вероятно, ухо и горло?» — «Нет, ухо и глаз. Я не вижу того, что я слышу». Или, иными словами, если всё так хорошо, то почему же так *плохо? Это* плохое, которое не хотели видеть, мы и пытались показывать. Поддержка, которую получили лакировщики у Хрущева, заставила меня серьезно задуматься. Я даже отказался от готового спектакля «В связи с переходом на другую работу» — это был единственный случай за сорок семь лет. Отменив генеральную репетицию, я проявил известную осторожность. Однако она меня выручала далеко не всегда — часто я просто не мог предусмотреть последствий.

Как всегда, на страже «высокой идейности» были не только критики, но и рядовые зрители. Райкин описал собирательный образ многолетнего врага театра: «Сочиняем ли мы очередную миниатюру, репетируем ли песенку, выступаем ли на сцене — передо мной маячит его зловещая тень. Весь зал смеется, а он насупливает брови: «Не смешно». У него для всего есть готовые названия и устрашающие формулировки. Смех он именует зубоскальством, критику — критиканством, легкую музыку — низкопоклонством перед Западом, Венеру — голой бабой, вид которой развращает нашу замечательную молодежь».

Не отрицая значения сатиры в целом, этот критик в каждом отдельном случае усматривает подрыв авторитета, а в сатирическом заострении и преувеличении — искажение действительности. Так, по поводу миниатюры «Талант» (автор М. Ланской), показанной А. Райкиным и Г. Новиковым по телевидению, группа ветеринаров Крымской области направила открытое письмо в газету «Известия». В работе театра они увидели «вздорную, а главное, в высшей степени оскорбительную для советских специалистов насмешку». А чего стоит письмо Райкину, подписанное подполковником Ф. З. Хильберштейном, заместителем секретаря парторганизации седьмой пожарной части Ленинграда, по поводу песенки пожарника, никак не решавшегося объясниться в любви своей девушке! В письме сообщалось, сколько наград за «отчетный год» получено героическими пожарными, скольких людей спасли они из огня. Полковник заканчивал свое письмо риторическим вопросом: «Бывал ли Райкин в пожарных частях, почему он во всех своих работах стремится оглупить образ пожарника?» И снова вспоминается любимый артистом Н. В. Гоголь: «Россия такая чудная земля, что если скажешь об одном коллежском асессоре, то все коллежские асессоры от Риги до Камчатки непременно примут на свой счет».

«Есть такая детская игра, — отвечал Райкин ветеринарам Крымской области через газету «Известия», — «да» и «нет» не

говорить, черного и белого не покупать... Ветеринара — не тронь, пожарного — не касайся, артиста — не упоминай, продавца — не зацепи, начальника отдела кадров — не дай бог, стариков — нини, детей — тем более, женщин и мужчин — ни в коем случае».

Для полноты картины можно привести еще пример из более поздних времен — письмо из Днепропетровска от профессора С. Ф. Чукмасова, вставшего на защиту ученых после телевизионной трансляции выступления Аркадия Райкина для делегатов XXVII съезда КПСС (1986). Он считал, что в некоторых сценках («рассказах о зоопарке и о дураке») артисту изменило чувство такта и он не соблюдал даже элементарного приличия и уважения не только по отношению к делегатам съезда, но и ко всем телезрителям: «Особенно грубой и неправдоподобной была концовка его рассказа: «и послали дурака в аспирантуру». Непонятно, зачем артисту, который обязан знать истину, так оскорблять и принижать наших советских ученых!»

Для Райкина профессиональная принадлежность его персонажей играет, скорее, подсобную роль, вносит в их изображение дополнительные штрихи. В каждом случае ему важен не врач, пожарный, милиционер или молодой ученый, а отношение человека к своему делу, к своим обязанностям, соответствие занимаемого им поста его способностям и знаниям.

И большинство зрителей — а еще больше слушателей, не имевших возможности увидеть Аркадия Райкина на сцене, — готовы были встать на его защиту. Среди множества писем в личном архиве Аркадия Исааковича хранится письмо Ю. Н. Дружинина из Ижевска: «Я Вас люблю. Это письмо мне захотелось написать Вам после того, как я прочел Ваш ответ шестидесяти ветеринарам, опубликованный в «Известиях».

Мы, Ваши почитатели, гораздо реже организуемся для писания писем, но нас — нас много. И МЫ ВАС ЛЮБИМ!!! Мы любим Вас не только за то, что Вы высмеиваете невежество. Нет, когда Вы припеваете: «Я — флюгер...» — это Вы высмеиваете нечто гораздо более вредное, чем просто невежество, которое организовало и пожарных, и ветеринаров, когда они подписывались под теми письмами. Мы Вас любим и желаем Вам в Новом 1968 году здоровья и успехов. Успехов, успехов и еще раз успехов! Считайте, что мы все собрались в будке суфлера. С уважением. 7-1-1968 г.».

Что ненавидит он больше всего? Равнодушие, невежество, бюрократизм, воинствующее хамство... Ему важно добиться узнаваемости порока, который может быть запечатлен в любом характерном облике, узнаваемости, вызывающей желание бороться с этим пороком. Главным средством борьбы был смех.

«Юмор работает на ковре, сатира — на проволоке, а где вы предпочитаете работать?» — спросили в одном интервью А. И. Райкина. «Задача юмора — над чем-то посмеяться, задача сатиры — что-то высмеять. Я не хотел бы, чтобы сатира работала на проволоке. Но если уж на проволоке, то тогда я не возражал бы, чтобы ковер висел в качестве сетки под проволокой».

Но где бы ни работал Аркадий Исаакович, «на ковре» или «на проволоке», сквозь облик его смешных, а подчас и уродливых персонажей неизменно проступали его собственные черты — человека, верящего в конечную победу добра и справедливости, в исцеляющую, животворную силу смеха.

Труффальдино

Этими чертами был наделен его Труффальдино — персонаж пьесы «Любовь и три апельсина» (1959), которую по заказу театра написали его давние авторы Владимир Масс и Михаил Червинский. Позднее, вспоминая этот спектакль, выдающийся артист и художественный руководитель Театра им. Евг. Вахтангова Михаил Ульянов писал: «Труффальдино символизирует тот внутренний заряд, который всегда присутствует и в других спектаклях Райкина, во всех его скетчах и фельетонах. Это справедливый добряк, наделенный чувством юмора, весело, с открытым забралом смотрящий на мир и воскресающий всегда, чтобы ободрить человека, вселить в него радость и надежду». Когда-то Ульянов сам играл в знаменитом спектакле «Принцесса Турандот», фабула которого была использована авторами новой постановки Театра миниатюр.

Спектакль «Любовь и три апельсина» («невероятная история с прологом, эпилогом и интермедиями в 2-х действиях») стал своего рода гимном целительной силе смеха. Райкин гневно высмеивал и скептиков, замечающих в жизни только плохое, и тех, кто веселился по любому поводу, а также тех, кому попал в глаза осколок волшебного зеркала из сказки Андерсена «Снежная королева»: «Человек теряет способность смеяться, если он равнодушен ко всему, и человек смеется над самым святым, если он... равнодушен ко всему». Мысль, очень близкая Райкину, высказывалась им в спектакле как бы от своего собственного лица — директора театра. Уж равнодушным-то Аркадий Райкин не был никогда. В большом монологе перед началом второго акта этого богато костюмированного и оформленного спектакля (художник Д. Лидер, костюмы по эскизам И. Сегаль) он в обычном концертном костюме появлялся перед занавесом и с гордостью говорил о «чудо-богатырях», которые создают новые города, осваивают космос. Но не только о достижениях шла речь в монологе.

Для постановки спектакля был приглашен А. П. Тутышкин. И выбор режиссера-вахтанговца, и перенесение в современность старинной сказки — всё напоминало «Принцессу Турандот». Комедийность возникала из контраста сказочного, фантастического с вполне обыденным, современным. Феи и маги, подхватывая и развивая мысль директора театра, говорили о бригадах коммунистического труда, о мирном сосуществовании, о запуске космических кораблей.

В. Масс и М. Червинский использовали в пьесе мотивы

известной сказки итальянского писателя Карло Гоцци. «Работа эта — новая для нашего театра, — рассказывал Райкин корреспонденту «Московского комсомольца». — Раньше мы ставили эстрадные миниатюры и обозрения. А здесь мы имеем пьесу с крепким сюжетом и сквозным действием. Давно мне хотелось попробовать силы в жанре итальянской комедии масок». В самом деле, Аркадий Исаакович не раз упоминал, что как артист глубоко ощущает свою внутреннюю связь с итальянской комедией масок, со старинным народным театром, понимание которого ему привил на студенческой скамье В. Н. Соловьев.

Для Райкина было написано пять больших ролей. Композиция пьесы строилась с таким расчетом, чтобы его персонажи — директор театра, маг Челио, Труффальдино, Тарталья и Панталоне — не встречались друг с другом. Артист мгновенно менял костюмы и маски, всякий раз выходя на сцену в новом, неузнаваемом облике. По сути, это был тот же райкинский жанр трансформации. С помощью опытных авторов трансформация в сопровождении коротких монологов-докладов различных персонажей была развернута в сюжете. Персонажи приобрели не только более детально выписанные характеры, но и действенность.

Весельчак и насмешник, любимый народом персонаж старинной сказки Труффальдино был в пестрой блузе с белым большим волнистым воротником и в темном, накинутом на одно плечо плаще. Забавный колпачок увенчивал его голову с пышными, вьющимися волосами, маска с задорно вздернутым носиком закрывала верхнюю часть лица артиста. Веселая и одновременно лукавая улыбка завершала облик отзывчивого и доброго человека. Это он помог засмеяться заколдованному феей Морганой принцу — и поплатился головой. Это он, воскрешенный усилиями директора театра, вмиг излечил принца от равнодушия, сделал его смех человечным и добрым. Стремительный и мудрый, простой и сердечный, с искрящимися лукавством глазами, он вовремя приходил на помощь попавшим в беду людям.

Как и у всех персонажей этого спектакля, у Труффальдино сказочность забавно сочеталась с вполне современным лексиконом. Так, в ответ на угрозу отрубить ему голову в случае, если он не сумеет рассмешить принца, Труффальдино отвечал: «Вот такая постановка вопроса мне нравится. Не рассмешишь — снять голову! А то ведь чаще наоборот бывает: рассмешишь, а тебе за это голову снимают!»

Жонглирующий мнимой ученостью Панталоне — придворный референт, руководитель «Смехотворного института при Академии

смехотворных наук» — был своеобразной пародией на участников недавних дискуссий о смехе. Он подводил итоги «огромной научно-исследовательской работы» руководимого им института: «Нами окончательно установлено, что смех бывает: идейный — безыдейный, оптимистический — пессимистический, нужный — ненужный, наш — не наш, иронический, саркастический, злопыхательский, заушательский, утробный, злобный и... от щекотки». Вполне традиционный персонаж — борода, усы, густые брови, седые, в завитках, волосы из пакли, выбивающиеся из-под черной шапочки, торжественная «ученая» мантия и... «Вечерка» в руках, четвертую полосу которой, где печатали разные объявления, он внимательно изучал. Напыщенного и глупого Панталоне, как и полагается в традиционном сюжете, ничего не стоило одурачить.

Еще один райкинский персонаж — Тарталья, очень похожий на современного бюрократа: «Бумажка! Сила в ней! Печать на ней! Бумажка без человека — бумажка, а человек без бумажки — нуль!» Голый череп, иногда прикрытый пышным париком, черные густые брови — какая-то заторможенность во всем облике, во взгляде чувствуется даже на фотографиях.

В этом веселом, нарядном и красочном музыкальном спектакле, как всегда, была занята вся небольшая труппа театра. Рецензенты дружно отмечали Р. Рому в роли Смеральдины, жены Труффальдино, искренней и любящей, легкомысленной и своенравной.

Однако переход к большой двухактной пьесе имел и свои издержки. Исполнение нескольких ролей на протяжении одного спектакля потребовало от Райкина использования масок. Густая борода, брови, усы скрывали выразительную мимику артиста. Феноменальная техника театральной трансформации становилась помехой непосредственному общению его со зрителями, к которому стремились обе стороны. «Райкин без Райкина» — так назвала статью о спектакле известный критик Вера Шитова. «Четыре роли продемонстрировали блистательные перевоплощения Райкина, — писала она, — но по-настоящему спектакль становился интересным, когда действие останавливалось и Райкин возвращался к самому себе». Впрочем, единогласия в оценках не было. Возражая Шитовой, критик В. В. Сухаревич поддержал артиста: «...он сам себе взыскательный судья — в его стремлении еще основательнее овладеть искусством перевоплощения, еще дальше отойти от привычной маски. И за это был строго осужден». Стремительно развивающийся, веселый спектакль был целиком записан на радио и неоднократно транслировался.

Райкин «возвращался к самому себе» не только в монологе директора театра, написанном драматургами, но и в старых миниатюрах «Жизнь человека», «Путевка», какими-то ему одному ведомыми монтажными переходами вставленных в сюжетный спектакль о всепобеждающей силе доброго смеха. Его герои не только говорили о бригадах коммунистического труда, но и затрагивали острейшие современные темы. Чтобы пояснить, о чем идет речь, позволю себе небольшое отступление.

«Я вам не рассказывал о посещении музея Мартироса Сарьяна? — спросил меня как-то Аркадий Исаакович. — Нет? Тогда расскажу. Это было в середине семидесятых годов, когда писатель Леонид Лиходеев и я с женами приехали в Армению. Нас пригласили посетить музей Сарьяна, самого художника уже не было на свете. Мы долго ходили по музею, наслаждались замечательными полотнами и хотели уходить, но нам передали просьбу вдовы Сарьяна, Аникуш, зайти к ней. Усадила нас за стол и предложила рюмочку коньяку. «Не пью», — отказывался я. «Я тоже не пью, но сегодня с вами я должна выпить. Окажите мне такую честь». И рассказала давнюю историю.

Некоторое время тому назад была пора, когда Сарьян считался формалистом, и не просто формалистом, а самым злостным из них. На ряде предприятий, даже в колхозах обсуждали и осуждали формалиста Сарьяна, часто не имея представления о его искусстве. Художнику и его семье жилось трудно. Они не понимали, за что его так поносят. И вот однажды сестра Аникуш, жившая в Москве (она была замужем за дирижером Большого театра А. Ш. Мелик-Пашаевым), позвала их в гости. В Москве они случайно попали на наш спектакль «Любовь и три апельсина». Я играл разные маски, но в начале второго отделения выходил в современном костюме и говорил о нашей молодежи, о том, что она не умеет смеяться. Начинает смеяться и уже смеется над всем — ничего святого. А между тем, чтобы говорить о том, какой плохой композитор Шостакович, надо знать хотя бы семь нот. Как минимум. Точно так же, не зная живописи, нельзя судить о великом художнике Сарьяне, которым может гордиться не только наша страна, но и все наши современники. «Когда мы это услышали, — говорит Аникуш, — то подумали: раз такое говорится со сцены, значит, всё обстоит не так плохо. У нас началась другая жизнь, изменилось настроение».

Конечно, о Мартиросе Сарьяне можно было говорить, когда острота критики уже несколько сгладилась, хотя в сознании людей след «проработки» еще оставался. К сожалению, невежество активно. Впрочем, Бориса Пастернака, Анну Ахматову, Михаила Булгакова травили многие, независимо от

степени образованности. Но до какого цинизма и разложения дошло наше общество, если колхозник из Тетюшей, обвиняя того же Пастернака, мог сказать: «Я не читал и читать не собираюсь!» И это печатают наши газеты, передают по радио!»

Да извинит меня читатель за столь развернутое отступление от описания спектакля, оно мне кажется свидетельством непосредственной связи искусства Райкина с современной жизнью даже тогда, когда это искусство облечено в некую сказочную форму.

Современное состояние эстрады часто раздражало Аркадия Исааковича. Его возмущали отсутствие профессионализма, поверхностность, примитивное приспособленчество, а иногда и откровенная пошлость. В такие минуты он пытался открещиваться от эстрады, искать прямые связи своего искусства с драматическим театром.

Наверное, не однажды, особенно в трудные минуты, приходила мысль сыграть большую роль в классической пьесе. Реальная возможность представлялась не раз. Но он не мог изменить самому себе, жанру, своему театру. Эта цельность наряду с работоспособностью — одна из граней фундамента, лежащего в основе дарования величайшего актера нашего времени, как определил место Аркадия Райкина его современник, знаменитый режиссер, руководитель Большого драматического театра Георгий Товстоногов.

Можно взглянуть на проблему и с другой стороны. Что мог дать ему современный драматический театр? Райкин всегда был и оставался солистом. Каждая программа Ленинградского театра миниатюр превращалась в моноспектакль, который строился по его, Райкина, замыслу, его фантазии, его личной драматургии.

Однажды в присутствии Райкина на каком-то совещании зашел спор о том, что такое искусство эстрады. Выступающие говорили о зыбкости и ненаучности существующих определений. «Это очень просто, — возразил Аркадий Исаакович. — Эстрада — это мир. Артисту нужен только помост или даже просто коврик. Расстелил его — и уже можно выступать».

И хотя спектакли ему ставили первоклассные режиссеры, оформляли лучшие художники, но всё это было не более чем огранкой его таланта, его личности, блиставшей и на совершенно пустой сцене.

Трудно делать предположения, но, возможно, участие в «большом» спектакле «большого» театра не принесло бы ему полного удовлетворения и не стало бы событием в сценическом искусстве, ибо Райкин сам по себе целый театр. Он не мог на равных вписаться в какую-нибудь труппу. Вспомним, как к концу

творческого пути Леонид Осипович Утесов играл роль Шельменко-денщика в одноименном спектакле Театра транспорта. Играл со всей отдачей, в полную силу своего таланта. Помнят, однако, об этом лишь люди, близкие к театру, тогда как песни Утесова, звучавшие с эстрады, записанные на пластинки, его голос, его интонации навсегда остались в памяти.

Райкинское определение «эстрада — это мир» далеко не научное, но для самого артиста очень точное. Да, эстрада — это его, Райкина, мир. «Актер драматического театра проигрывает свою роль в течение двух-трех часов, ему есть где развернуться. А у нас та же идея должна быть осуществлена, реализована в течение двух минут, — говорил он. — Сыграть надо всё, а говорить — совсем не обязательно. Помните: «К вам Александр Андреич Чацкий». Это тот самый случай. Коротко, ясно».

Гинряры

Вернемся снова к райкинскому определению «эстрада — это мир». Этот мир Аркадий Райкин населял самыми разными персонажами: сатирическими, комическими, драматическими, буффонными. Такими густонаселенными оказались новые спектакли «На сон грядущий» (1958) и особенно «От двух до пятидесяти» (1960).

Но такова уж инерция восприятия, что возвращение Райкина к кратким миниатюрам после сюжетного спектакля «Любовь и три апельсина» вызвало со стороны рецензентов упреки в отсутствии сюжетной цельности нового спектакля.

К созданию репертуара Аркадий Райкин теперь всё чаще привлекает молодежь. В орбиту его внимания попали студенты Ленинградского электротехнического института Михаил Гиндин, Генрих Рябкин и Ким Рыжов, показавшие на вечере студенческой самодеятельности в 1954 году веселое и остроумное эстрадное обозрение «Весна в ЛЭТИ». Музыку написал тоже студент, впоследствии известный композитор Александр Колкер, автор более двадцати песен, в том числе на стихи Кима Рыжова, а также оперетт, мюзиклов, рок-оперы. В свое время окончивший музыкальную школу, он одновременно с учебой в ЛЭТИ занимался в семинаре начинающих композиторов при Ленинградском отделении Союза композиторов.

Молодые люди недолго работали по своей специальности. Стать инженерами им было не суждено. В 1957 году на VI Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве они представили обозрение «А мы отдыхаем так...». Еще раньше они начали писать для театра Райкина, и уже в спектакле «Времена года» (1956) появились их первые миниатюры за подписью «сестры Гинряры» (коллективный псевдоним сложился из первых букв их фамилий). Они же были авторами упоминавшегося монолога «Скептик», трансформации «Гостиница «Интурист»», а также миниатюры «Анкета» (заполняя по прибытии в гостиницу положенную анкету, шутник в графе «цель приезда» написал «ограбление Государственного банка», но никто не обратил на это внимания). Гинрярам принадлежал и ряд номеров спектакля «Белые ночи».

«Гинряры писали сначала небольшие вещи, — вспоминал Аркадий Райкин. — Мы их основательно впрягли в телегу, и они начали работать довольно лихо. Сделали для театра две полные программы, не считая «мелочей», умели прислушиваться к требованиям и пожеланиям артистов, много и охотно

переделывали, создавали новые и новые варианты». Аркадий Исаакович сожалел, что через некоторое время триумвират распался. Ким Рыжов стал поэтом-песенником, Генрих Рябкин — драматургом, автором многоактных пьес; и только Михаил Гиндин остался верен жанру миниатюры и продолжил работать с театром.

Можно добавить, что, сотрудничая с театром Райкина, «сестры Гинряры» (теперь они подписывались своими полными именами) на какое-то время стали, кажется, самыми востребованными эстрадными авторами. Ряд миниатюр, поставленных в театре Аркадия Райкина, получил широкое распространение в любительских коллективах — это верный признак актуальности содержания и демократичности формы. Так, не раз приходилось видеть в любительских агиттеатрах сценку «Встреча с прошлым», с которой начиналась первая целостная программа Гиндина, Рыжова и Рябкина «На сон грядущий» (1958) в Ленинградском театре миниатюр, поставленная и прекрасно оформленная Н. П. Акимовым. Сценка «Встреча с прошлым», в которой участвовала чуть ли не вся труппа театра, была непохожа на характерные райкинские миниатюры с гротесковыми персонажами, неожиданными, порой анекдотическими поворотами сюжета. Очевидно, тема привлекла руководителя театра свежестью и актуальностью — во всяком случае, на эстраде ничего подобного до тех пор не было: современный молодой человек, инфантильный, привыкший жить за счет родителей, встречался со своими сверстниками из прошлого, участниками Гражданской войны. Но авторы и исполнители словно оробели перед собственной выдумкой — и не случайно. Один из ретивых зрителей в письме указывал Райкину на идеологическую ущербность этой сценки. Чтобы выправить ее, он предлагал в финале «показать положительного гражданина своей Родины, который всё разъяснил бы товарищу из 20-х годов».

Любопытно, что такой же фабульный ход (современный юноша разговаривал со своим отцом, погибшим в 20 лет на фронте в годы Великой Отечественной войны) позднее был использован Марленом Хуциевым и Геннадием Шпаликовым в фильме «Застава Ильича» (1962). Фильм, и особенно этот эпизод, вызвал гнев Хрущева и был выпущен на экраны после переработки лишь два года спустя под названием «Мне двадцать лет».

Как бы предвидя подобные упреки, Аркадий Райкин начинал второе отделение спектакля монологом «Встреча с будущим», в котором сатира сочеталась с лирикой. Артист говорил о

достижениях нашей страны в разных областях, в частности об исследовании космоса, о запуске первых спутников. Вторые гастроли театра в Польше (1961) совпали с полетом первого советского космонавта Юрия Гагарина. Поляки решили, что артист подготовил номер за одну ночь, и были очень удивлены, узнав, что в таком виде «Встреча с будущим» исполнялась уже несколько лет. Райкин вспоминал об этом с нескрываемой гордостью — его искусство как бы предваряло действительность, предугадывало будущее.

В сценке «Радоваться нечего», к счастью, отснятой телевидением, получила неожиданный и смешной сюжетный поворот тема бюрократизма. Самодовольный, тупой чиновник (А. Райкин) сидит в своем кабинете, перебирая бумаги и напевая «Из-за острова на стрежень». Служащие ему сообщают, что его подчиненная Зина Ласточкина стала как-то странно себя вести: то плачет («Нам пессимисты не нужны, объявить выговор!» — выносит начальник вердикт), то смеется («Благодарность!»). И вообще — что за «чуйства» на работе? «Придешь домой — чуйствуй на здоровье!»

Реакции райкинского героя мгновенны и стандартны. Узнав, что Зина в него влюблена, он и эту ситуацию вводит в привычные рамки: Ласточкина (В. Горшенина) должна написать ему заявление по всей форме!

Острой сатирой на процветавшие приспособленчество и подхалимство была миниатюра «Флюгер», в которой затрагивалась злободневная тема распределения квартир в новом доме. Сценка завершалась песенкой: «Я флюгер, чтобы не сняли, усердно тружусь, куда подует ветер, туда повернусь...» — райкинский персонаж готов на любую подлость, лишь бы не испортить отношения с начальством.

В миниатюре «Ателье мод», с выдумкой поставленной Н. П. Акимовым, появился еще один вариант директора: «Я и руководимая мною фабрика шьем вечерние платья. Что с ними, в вечернюю смену работать? Будем шить комбинезоны и ватники!» Монолог, вызывавший неудержимый хохот в зрительном зале, шел на фоне манекенов в элегантных костюмах, придуманных художником.

Спектакль заканчивался эксцентрической шуткой. Выходя на аплодисменты, артист начинал переодеваться: на глазах у зрителей снимал пиджак и уносил его за занавес, появившись снова, брался за пуговицу брюк, снова уходил и, наконец, появлялся в пальто.

Программа «На сон грядущий» стала своеобразной «примеркой» авторов к артисту, к его индивидуальности. Через

два года появился спектакль «От двух до пятидесяти». Вместе с М. Гиндиным, К. Рыжовым и Г. Рябкйным в работе принял участие их сверстник режиссер Наум Бирман, вскоре получивший известность как кинорежиссер, постановщик фильмов «Хроника пикирующего бомбардировщика» (1967), «Трое в лодке, не считая собаки» (1979). Он же стал режиссером кинофильма «Волшебная сила искусства» (1970) с А. И. Райкиным в главной роли.

В статье, посвященной спектаклю «От двух до пятидесяти», критик Василий Сухаревич отмечает, что руководитель театра не побоялся рискнуть, доверив работу молодым. Они не только привнесли в театр новый жизненный материал, живые зарисовки с натуры, но и дали по-новому проявиться опыту и зрелости мастеров. «Отзывчивость ко времени, точность обращения к сегодняшнему дню особенно ярко проявились в миниатюрах, сыгранных самим Аркадием Райкиным», — писал критик. Резкая смена темпераментных импульсов и красок, стремительные переходы от одной тональности к другой усиливали впечатление от спектакля. Как видим, секрет монтажа, подобно многим другим теоретическим проблемам специально никогда не занимавший Райкина, здесь был найден на практике. Это «чувство монтажа», вероятно, было и у молодого режиссера, не случайно Н. Бирман стал работать в кино. Впрочем, надо заметить, что на этот раз в программе в качестве режиссера был заявлен и сам художественный руководитель театра. Конечно, Аркадий Райкин и раньше ставил отдельные номера, не говоря уже о своих, выношенных в собственной душе, работах вроде «Жизни человека». Так, на примере сохранившегося в архиве театра журнала репетиций спектакля «Человек-невидимка» (1954) можно убедиться в необходимости и неизбежности включения Райкина в режиссуру:

«12 ноября. Тутышкин не пришел.

14 ноября. 12ч. — Тутышкин пришел в 19.30. Репетицию в 14 ч. проводил А. И. Райкин.

16.11 — Тутышкин пришел 13.30.

17.11 — Тутышкин пришел в 14 ч.

18.11 — репетиция не состоялась»...

В результате спектакль доводил и выпускал режиссер А. Р. Закс.

Не только А. П. Тутышкин, но и другие режиссеры из-за занятости часто пропускали репетиции. Чтобы сохранить намеченный график работы, на их месте оказывался А. И. Райкин. Пройдет еще несколько лет, и он уже полностью откажется от приглашения режиссеров, взяв эту функцию на себя.

Оттолкнувшись от названия известной книги Корнея

Ивановича Чуковского «От двух до пяти», Аркадий Райкин вместе с авторами назвал новый спектакль «От двух до пятидесяти». В прологе артист выходил на сцену вместе с маленькой девочкой, обняв ее за плечи. Он говорил о том, что воспитывать приходится не только детей, но иногда и взрослых, которые ведут себя в иных случаях не лучше. «В нашем спектакле мы хотели показать, как порой действуют большие тети и дяди, от двух до пятидесяти, в каких делах они выросли, а в чем еще порой остались маленькими». Постановщики на этот раз отказались от оформления — оно сводилось к «кубикам» различного размера, на которых располагались персонажи. Они оставались как бы наедине со зрителями, с их сочувствием, осуждением и конечно же со смехом.

На тему воспитания, взятую не узко назидательно, а в самом широком смысле, нанизывались, как на стержень, короткие миниатюры, различавшиеся и по степени значимости объектов осмеяния, и по приемам, и по выразительным средствам. Тут были, кажется, все формы комического — от едкого сарказма (к нему Райкин прибегал нечасто) до шутки, не лишенной серьезного смысла.

Судите сами. Идет интермедия «Доктор, к вам больные». Райкину, одетому в белый врачебный халат, помощница говорит, что его ожидает много больных. «Давайте сюда сразу человек восемь-девять!» Больные входят и становятся в очередь, в затылок друг другу. Доктор прикладывает стетоскоп к груди переднего и быстро ставит диагноз: «У четвертого сухой плеврит, остальные здоровы. Давайте следующих!»

Шутка? Да. Но корни ее в нашей действительности, с которой, увы, до сих пор приходится сталкиваться.

Другая шуточная миниатюра, «Вокруг бифштекса», построена на приеме непонимания; осмеяние здесь ведется «от противного». Райкин играет наивного приезжего из Петрозаводска, плохо понимающего по-русски. Он безрезультатно пытается разрезать бифштекс, поданный ему в ресторане, и хочет узнать, из чего он сделан. Официанты — молодые специалисты, один окончил ветеринарный институт, другой — институт иностранных языков; каждый со своей «научной» точки зрения пытается ему объяснить происхождение бифштекса. Абсурдность ситуации тем очевиднее, чем естественнее и органичнее поведение райкинского героя, искренне стремившегося понять доводы собеседников.

А на другом полюсе спектакля — миниатюра «Говорящая кукла» и маленькая пьеса «Отчет на носу». Здесь артист использует сарказм, по словам рецензента ленинградской «Смены», окрашивая характеры своих персонажей великолепной

саркастической яростью. Преувеличение, сгущение красок доведено до гротеска. Эффект достигается неподражаемым талантом перевоплощения, сочетанием крайней индивидуализации и обобщенности, отличавшими лучшие роли А. И. Райкина.

В «Говорящей кукле» перед зрителями представал директор фабрики игрушек, переведенный туда с другой работы. Сидя на выкрашенной в непередаваемый цвет лошадке-качалке, страдающий одышкой толстяк в сдвинутой на затылок шляпе, белой рубашке без пиджака глубокомысленно размышлял: «А что я делаю? Я же ничего не делаю». Его фабрика штампует зайцев, похожих не то на собак, не то на верблюдов, однако он искренне не понимает, что в этом плохого. Но на всякий случай «надо посоветоваться с народом». Это, если можно так выразиться, бюрократ колеблющийся — недаром он сидит на качалке! Его уже не раз «перебрасывали» с одной работы на другую.

В пьеске в двух действиях «Отчет на носу» предстал бюрократ «непоколебимый» — профсоюзный деятель, любитель рубить сплеча, накануне перевыборной конференции решивший повернуться на 180 градусов — «лицом к народу». Комедия положений сочеталась с комедией характеров. Заваленный огромными папками с бумагами член месткома (Райкин играл в обычном концертном костюме) решал, что для отчета ему нужен «живой пример»: «Общественность требует!» Парадоксальность ситуации заключалась в том, что в поисках «живого примера» он нарывался на склочницу Иголкину. Их диалог был полон комического абсурда и вызывал гомерический смех в зале. Доверившись сплетнице, член месткома приписывал «аморалку» ни в чем не повинным людям и, затеяв разбирательство, доводил их до обморока. В финале, удовлетворенный своей деятельностью, он гордо возвышался над лежащими вокруг него людьми (в сценке принимали участие Р. Рома, И. Петрущенко, В. Ляховицкий, М. Максимов, О. Малоземова и В. Горшенина).

За буффонной манерой, в которой игралась пьеска, возникала доведенная до абсурда система бюрократической отчетности, в которой люди становятся лишь «пешками», «галочками». Видимость деятельности, видимость глубокомыслия — как ненавидит это Райкин! По меткому замечанию критика, «вероятно, трудолюбие Райкина породило ту яростную ненависть к бездельникам и тунеядцам, равнодушным чинушам, которые беспощадно осмеиваются в спектакле».

А между полюсами остроумной шутки и ядовитого сарказма расположились другие персонажи Райкина.

Для создания типажа героя моносценки «Одиннадцать

неизвестных», надолго остававшейся в концертном репертуаре Аркадия Райкина и снятой телевидением, к обычному концертному костюму были добавлены лишь видавшая виды шляпа с немыслимо изогнутыми полями и очки, болтающиеся где-то под носом, на верхней губе. На лице благодушная улыбка, хитрые любопытные глаза устремлены на страницу «Вечерней Москвы»: «Почитаем, кто с кем разводится». Вполне невинный обыватель со своей несложной психологией и ограниченными интересами. Но вот «доброму папаше» приходит мысль припомнить всех своих разбросанных по свету детей. Благодушные интонации исчезают. Напрягая память, он пытается установить, «где они, кто они, чьи они». На помощь приходят фотографии. Он внимательно рассматривает очередную карточку, оставшуюся на память от мимолетного брака. Сколько их — восемь, девять... одиннадцать. Еще и двенадцатый — это кто ж такой подлец? Благодаря надписи на обороте вспомнил: «Это же я сам в двадцать лет!» Размечтавшись, поначалу благодушный папаша становится агрессивен: раз дети выросли, он может с них и алименты получать!

Миниатюра «Борьба с проклятой» была разновидностью известной «Лекции о пьянстве», имевшей огромный успех еще в «Кривом зеркале» в исполнении замечательного комедийного артиста Владимира Лепко. Аркадий Райкин создавал, конечно, свой собственный, оригинальный вариант. Это не тот лектор, бюрократ и начетчик, каким изображал его в свое время Лепко. Комизм возникал на контрасте серьезного отношения докладчика к порученной ему задаче — провести беседу о вреде самогона — и его личной привязанности к объекту критики, рождающему у него почти лирические интонации.

На фотографии, запечатлевшей Райкина в этой миниатюре, лицо длинноносого лектора серьезно, даже грустно; он судорожно прижимает к груди кошелку с образцами «проклятой», которую то и дело нечаянно называет «родимой». Обращаясь к слушателям, он говорит о вреде самогона, о переводе ценных продуктов — картошки, сахара, свеклы. «А из чего лучше?» — раздается голос заинтересованного слушателя, и лектор невольно увлекается: «А-а, которые потребляют ее, проклятую, говорят, нет лучше, как из свеклы. На меду, очищенная, так забирает, что... да!» Но вдруг вспоминает свои обязанности: «Значит, я говорю — вред народному хозяйству!..» «Кажется, актер не раз сидел на сельских сходках и подглядел, как нередко еще выступают такие хитроватые мужички, — писал рецензент «Литературной газеты». — Он обличает самогонщиков, но дрожат его руки, замирает голос, блестят глаза и главным призывом звучит: истребим

проклятую... выпьем».

Эти и другие персонажи были очень смешны. Смех по-прежнему не умолкал в зрительном зале. Он обличал, казнил, срывал все маски. «Райкин поражает зрителей неслыханным обилием подробностей во внешнем и даже во внутреннем облике своих героев, — рецензировал двадцать второй спектакль артиста писатель Виктор Ефимович Ардов. — Его ухо предельно чутко к новым речениям, возникающим в жизни. Интонации и повадки, жесты и обороты речи, взгляды и усмешки, рыдания и кашель, бесчисленные ритмические рисунки в поведении — всё это сыплется на зрителей как из рога изобилия. Поражает полное подчинение технических и всяких игровых, ритмических и вообще творческих возможностей содержанию».

Всё служило целям сатирического обличения, вызывало смех, уничтожало. Наряду с персонажами вроде отца-беглеца, сельского лектора, посетителя зоопарка, размышляющего о непомерном рационе слонов и тигров, затрагивались и фигуры покрупнее. В миниатюре «Поезд жизни», жанр которой обозначен в программе как фельетон, предстали три разных человека, каждый со своим характером, отношением к жизни, отправившихся на поиски счастья, понимаемого ими по-разному.

Среди тех, кто ехал по призыву партии осваивать новые просторы, строить города, «работяга» на деле оказывался рвачом: «Вкалывать еду... Там заработки дай боже!» На остановке поезда он быстро сообразил, что и тут можно заработать «дай боже»: купил, перепродал — «А ну, кому яблочки, заливные, наливные!» Другой пассажир едет в «одиночном купе, почему-то без мебели», в дверь которого непрерывно стучат (он принял за купе вагонный туалет). В недавнем прошлом руководящий работник, пониженный в должности из-за пристрастия к спиртному, он вспоминает свою жизнь по периодам, когда «пить стал реже, но больше» или «меньше, но чаще». Было время, он ездил в мягких вагонах, жена была «брунет-ка», секретарша — блондинка. «А теперь вот в одиночном белом купе с единственной табуреткой... педаль зачем-то внизу. И стучат...» Третий искатель счастья — тихий, вежливый безбилетный пассажир. Ему бы только чемодан поставить в купе, сам он постоит. Потом присядет рядом с вами, вытянет ноги. Закончится тем, что он попросит вас выйти в тамбур, приговаривая: «Ничего, ничего, я сам из тамбура вышел». И Аркадий Райкин виртуозно, легко с помощью мимики, жеста, пластики, интонаций, особого в каждом случае ритма набрасывал эскизы фигур смешных и при этом достоверных, по-своему страшноватых, за которыми отчетливо обнажался второй план — раздумья самого артиста о смысле жизни, о предназначении

человека. В этой, казалось бы, веселой, эстрадной миниатюре звучала взволнованная, глубоко личная интонация.

Когда-то М. М. Жванецкий в разговоре об Аркадии Райкине заметил, что юмор, которым от природы наделен артист, — это редкий дар. Но «юмор над трагедией — редчайший дар. Райкин этим овладел, как и Чаплин».

Подобное редкое сочетание трагедийности и юмора еще определеннее, звучнее и драматичнее выявилось в моноспектакле «История одной любви», не укладывающемся ни в какую типологию комических форм искусства. Снова четыре времени года — весна, лето, осень, зима; на этот раз они соответствовали периодам жизни человека — юности, молодости, зрелости, старости. В соответствии со временем года менялись музыка (композитор Г. А. Портнов) и окраска ветки, укрепленной на заднике сцены. За короткие минуты перед зрителями проходила жизнь человека, упорно гнавшегося за счастьем. Счастье ассоциировалось у него с твердым общественным положением, зажиточностью, спокойствием и независимостью. Человек добился всего этого, но остался бесконечно одиноким.

В отличие от прежних моноспектаклей, таких как «Человек остался один», «Лестница славы», где герой разговаривал либо через дверь с невидимыми гостями, либо по телефону с невидимым другом, в «Истории одной любви» действовало несколько персонажей: Таня (она же Танюша, она же баба Таня), Леночка, Вовка. На сцене их не было, но Райкин играл так, что зрители как бы видели их. Он встречался с ними, разговаривал, относился к каждому по-своему. Перевоплощение артиста из мальчишки в старика происходило без помощи грима. Поражали его умение воссоздать обстановку, не прибегая к декорации и бутафории, точность и выразительность жеста, пластики: он открывал окно, нажимал кнопку звонка, вешал пальто, снимал со стены гитару и начинал играть на ней — и публика забывала, что ни окна, ни вешалки, ни гитары не существовало. Впрочем, некоторые упрекали артиста за то, что ему не удалось создать целостный, вызывающий симпатии образ из-за противоречивости литературного материала. Но не исключено, что как раз это отсутствие однозначности и сделало «Историю одной любви» художественным шедевром, в котором доведенная до совершенства техника служила главному — передаче глубоко драматической личной темы. Осуждая суетность, эгоизм, равнодушие своего персонажа, Райкин сожалел о человеке, который остался одиноким, никому не нужным, о его напрасно прожитой жизни. Некоторый налет сентиментальности, окрасивший этот образ, придавал ему теплоту и человечность.

Как вспоминал М. М. Жванецкий, у него и других представителей его поколения отношения с Райкиным складывались задолго до непосредственной встречи с ним: его знали по выступлениям на радио, по пластинкам. Слушатели не могли видеть чудесных превращений Труффальдино в бюрократа Тарталью или старого члена Академии смехотворных наук Панталоне, им недоступны были драматические возрастные изменения героев в пантомиме «Жизнь человека» и в «Истории одной любви». Но хотя воспринимался преимущественно внешний, юмористический пласт, — они чувствовали глубину творчества своего кумира, значительность его веселого искусства. Галерея персонажей Райкина богата и разнообразна. Даже в далеко не полном обзоре его репертуара видно, как много различных тем затронуто артистом. При всей широте жизненного материала очевидны повторяющиеся, наиболее важные для него мотивы. Один из них — может быть, самый личный — тема быстротекущего времени, проходящей жизни. Эта тема варьируется в названиях программ, монологов, определяет содержание миниатюр вроде «Жизни человека» или «Истории одной любви».

Жизнь приносила и радости, и боль, и разочарования, и сожаления, о чем сам Аркадий Исаакович не любил говорить, оставляя это «для себя». Единственным свидетелем является его искусство. Сквозь юмор отчетливо прорывалась пронзительная лирическая нота, которая скоро станет доминирующей и по-новому окрасит комедийное искусство Райкина. Она звучала и раньше, в спектаклях «Времена года», «Белые ночи». Но в них лирика как бы сосуществовала с сатирой, и это соединение выглядело порой внешним, случайным, неорганичным. Теперь же обнаруживалось их слияние, взаимопроникновение.

О волшебниках и не только

Спектакль «Волшебники живут рядом» («невероятная история с прологом, эпилогом и интермедиями в 2-х действиях») А. Хазина начинался монологом Аркадия Райкина. Он размышлял о назначении сатиры, о пресловутом указании уравновешивать отрицательное положительным: «От сатирика требуют, чтобы он на одну чашу весов нагружал положительные качества, а уж потом прибавлял на другую отрицательные, следил, чтобы эта другая ни в коем случае не перетянула».

Утверждая самоценность сатиры, автор ссылался на авторитет французского поэта и теоретика, автора сборника стихов «Сатиры» Никола Буало:

Не злобу, а добро стремясь посеять в мире,
Являет истина свой светлый лик в сатире...

Сюжет пьесы Хазина строился на остроумном приеме: волшебники на общем собрании решают испробовать «прогрессивный метод» доброй феи: людей, не умеющих понимать друг друга, надо поменять местами.

Череда подобных волшебных перемещений и происходит в спектакле. Стоит только произнести заветную фразу «Были бы вы на моем месте» — и строгий профессор оказывается дрожащим студентом, отец меняется местами с сыном, жена — с мужем, проситель — с чиновником... Но при перемене всё оказывается не так просто, как представляли себе волшебники. Возникают «странные странности».

Проявление характера в полярных обстоятельствах создавало комедийные ситуации. Но артисту важна не ситуация сама по себе, а люди с их привычками, наклонностями, биографиями.

Непоколебимо, железно сидел за столом начальник (А. Райкин), почти не глядя на посетителя. И такая невозмутимость, такое равнодушие написаны на его челе! Но вот стол поворачивался, он оказывался просителем, а новый начальник (В. Ляховицкий) протягивал руку к бумаге, готовый ее подписать. Для бывалого волокитчика мир зашатался. Во всем его облике чувствовались смущение и растерянность, всем корпусом он отклонялся назад, чтобы как-то потянуть время, подольше не получать подписанный документ... «Если так сразу подписывать все бумажки, куда же денется авторитет?»

Сюжеты пьес, миниатюр, интермедий, построенные на

подобных переменах положения и места, давали простор для сиюминутных перевоплощений Аркадия Райкина, доведенных до виртуозного совершенства еще в МХЭТе. Они выполнялись с безупречным артистическим изяществом и столь молниеносно, что только очень внимательный глаз мог заметить те секундные паузы, когда Райкин еще не говорил, а подготавливал мимикой предстоящие реплики. В эти доли секунды происходило преображение с мобилизацией всего творческого арсенала артиста. Каждый его персонаж по-своему выражает веселье, смеется и плачет. Изменение ритма разнообразит эти условные, гротесковые выражения чувств. Но суть-то в том, что за ними стоит жизнь с ее большими и мелкими трудностями, нелепостями, промахами.

В почти фарсовой ситуации предстает перед зрителями председатель колхоза Василий Игнатьевич, пустой человек, бездельник. В пьяном угаре беседует он с коровой Джульеттой: привычно, как от своих подчиненных, требует от нее принятия высоких обязательств, грозит взысканиями в случае их невыполнения, а при увеличении надоев обещает поставить в коровник телевизор. «Колхозники и колхозницы, дамы и господа!» — обращается председатель к зарубежной делегации. Райкин смело использовал комичное обращение, допущенное Н. С. Хрущевым во время посещения Швеции. Когда артист в облике невежественного председателя колхоза таким образом приветствовал иностранцев, все понимали, на кого он намекает. «Зрительный зал всякий раз реагировал взрывом хохота», — вспоминал Райкин.

Спектакль «Волшебники живут рядом» вышел в начале 1964-го — последнего года правления Н. С. Хрущева. Положение сельского хозяйства оказалось кризисным. Догнать Америку по мясу и молоку, как было обещано Хрущевым, явно не удавалось. Несмотря на повышение цен, очереди за продуктами росли. Начались закупки зерна за границей. Иными словами, тема некомпетентности руководства сельским хозяйством, полного развала, очковтирательства была злободневной. Очевидно, автор не решился подать ее с той мерой серьезности, которой она заслуживала. Фарсовый комизм пьесы противоречил серьезности и драматизму происходящего в жизни. «Впечатление недосказанности остается от хорошо задуманного и сатирически сыгранного монолога... трудно сказать почему», — писал критик. В тот момент объяснить причину недосказанности было так же невозможно, как и показать истинное положение деревни. Нарочито сгущая краски, Райкин подавал жизненную ситуацию как некую комическую фантасмагорию, буффонаду.

Лучшим, поистине этапным творением Райкина стал Федор Гаврилович Пантюхов в небольшой пьесе «Юбилей» — точно вылепленный человеческий характер запечатлел явление социального масштаба. Оценка «Юбилея» была единодушной. «С убийственной беспощадностью к предмету осмеяния и точностью в деталях, репликах Хазин и Райкин расправляются с порождением культа личности, маленьким безграмотным человеком, который попал в номенклатуру и стал пожизненно руководителем, — писал в «Комсомольской правде» режиссер Марк Розовский. — Он глуп и изворотлив, он угрюм и страшен».

Пантюхов был не только угрюм и страшен, но еще и смешон. В его фигуре, выраставшей до обобщения, порочность административной системы запечатлена с той смелостью, бескомпромиссностью и точностью, которые требовали от автора и артиста немало гражданского мужества. Как мы помним, пьесу ««В связи с переходом на другую работу», где был подобный персонаж, Райкин в 1957 году сам снял с постановки накануне генеральной репетиции.

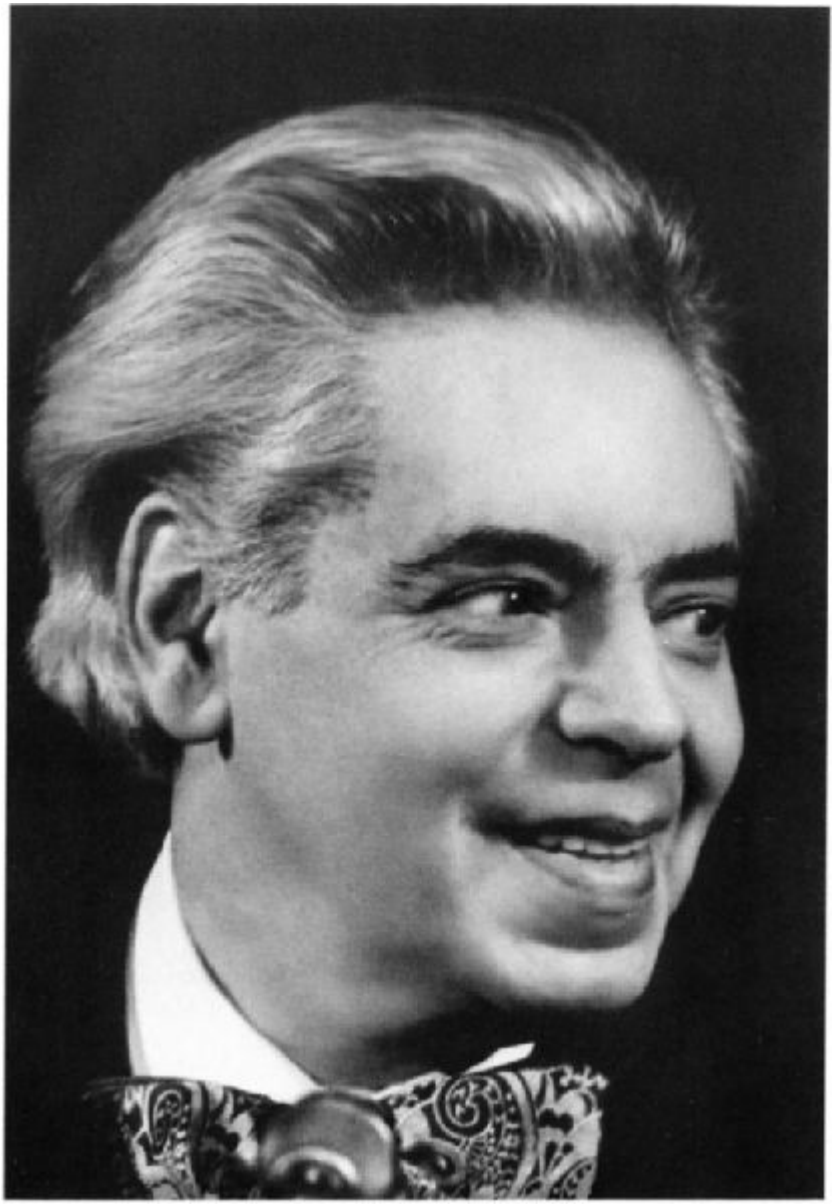
Новый спектакль, «Волшебники живут рядом», использовал примерно 2/3 содержания того, снятого. Из него были убраны комические эпизоды с женой и детьми героя, но осталась главная тема живучести, вечности номенклатуры. Пьеса «Юбилей» стала лапидарнее и поэтому острее. Показывая невежественного начальника, которому безразлично, кем и чем руководить, артист знал про него всё, представлял себе его жизнь в мельчайших подробностях, и такое знание ему очень помогло. «Хорошая комедия всегда имеет глубокую почву, — говорил он в одной из наших бесед. — Я бы уподобил ее айсбергу, большая часть которого находится под водой и невидима. То, что в спектакле уложилось в десять—пятнадцать минут, я мог бы играть в течение трех часов». И в самом деле, ситуаций из жизни Пантюхова, пунктирно обозначенных Райкиным, хватило бы не на один, а на несколько полнометражных спектаклей. «Миниатюра обретает емкость и сатиричность характеров, которым может позавидовать большая сатирическая комедия», — писал В. Фролов. В слегка сокращенном варианте «Юбилей» был заснят и в кино, и на телевидении.

Фигура у Пантюхова была монументальная, почти квадратная благодаря расширенным и приподнятым плечам костюма — известного «сталинского» френча. Для создания портрета персонажа артист использовал полумаску с бесформенным массивным пятачком носа и жесткой щетиной густых высоко вздернутых бровей, парик в виде колючего ежика седых волос, выпячивал нижнюю губу. Федор Гаврилович отмечает юбилей —

«столькотолетие» безупречной трудовой деятельности. На его застывшем лице была запечатлена торжественность момента, в остановившемся взгляде не было даже намека на мысль, квадратный подбородок подчеркивал его жестокость и напористость. Такой человек не свернет с дороги, перешагнет через любые обстоятельства. Пантюхов в обрамлении торжественного венка слушал юбилейные речи.

Заученными, стандартными словами пионер торжественно приветствовал юбиляра, излагая его биографию. Но вот по волшебству Пантюхов и пионер менялись местами. И теперь уже сам Федор Гаврилович, как бы со стороны глядя на собственную жизнь, в небольших сценках-эпизодах воспроизводил этапы своей биографии.

Пантюхов рано понял, что легче учить других, чем учиться самому, чего он никогда не любил делать. В юности донос на старичка-учителя помог ему выдвинуться. Он предпочитал «неконкретные» специальности: культурник, инспектор, уполномоченный. Луженая глотка и напористость помогли ему пробиться на высокие должности. Несмотря на то, что любое дело, за которое он брался, оказывалось проваленным, его тут же посылали на «укрепление» в другое место.



Райкин улыбается.

Л. О. Утесов, А. И. Райкин, Костя Райкин. *Кисловодск. 1954г.*

В Кишиневе. *1961 г.*

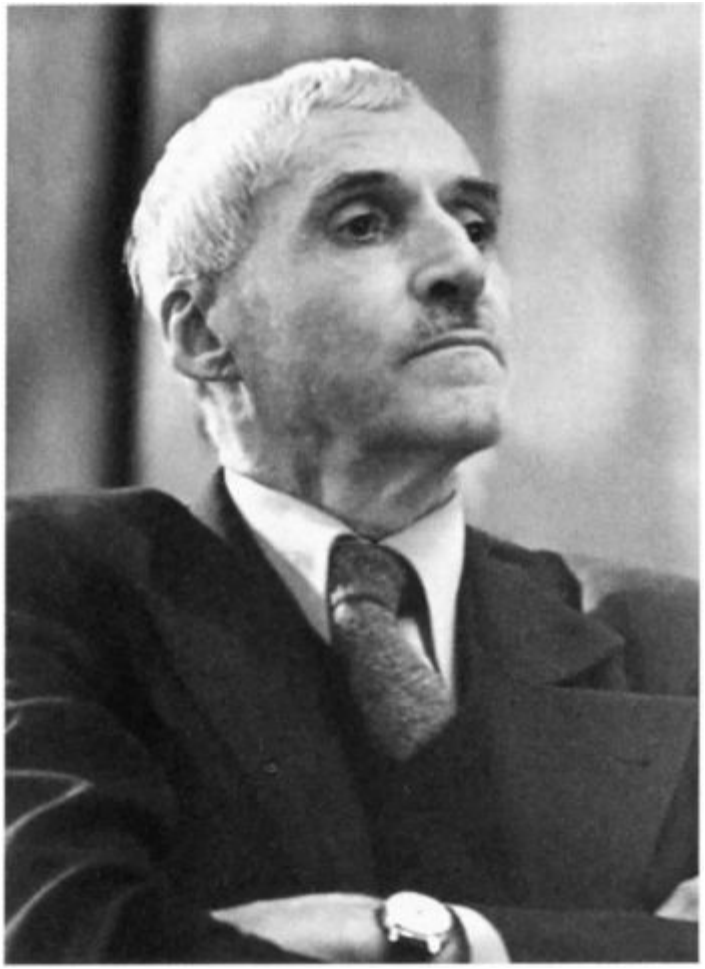
С Костей на лыжной прогулке в Зеленогорске. *1961г.*

Монолог «За чашкой чая» в спектакле, поставленном к пятнадцатилетию театра. *1954г.*

Монолог «Невский проспект» в спектакле «Не проходите мимо». *1941г.*

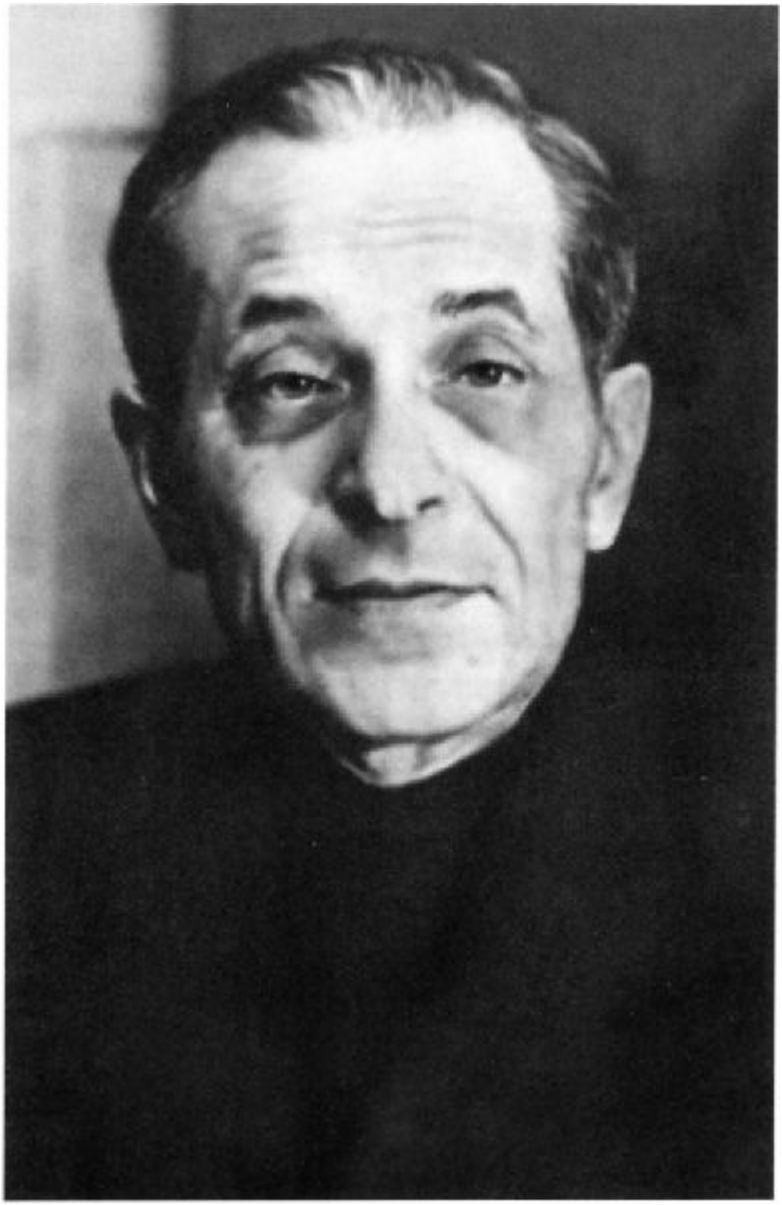
Дон Кихот в пьесе «Жил на свете рыцарь бедный» спектакля «Белые ночи». *1957г.*

Завхоз Лызин в монопьесе «Зависть» спектакля «За чашкой чая». *1954 г.*



Константин Михайлович Симонов

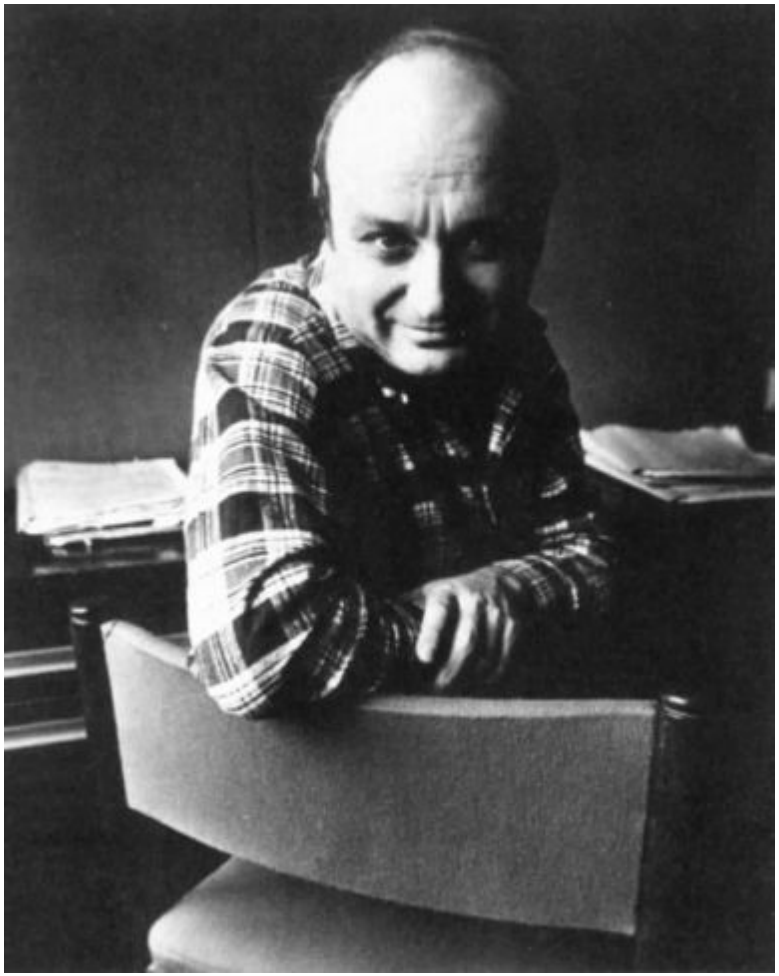
Лев Абрамович Кассиль. *1960-е гг.*



Михаил Михайлович Зощенко

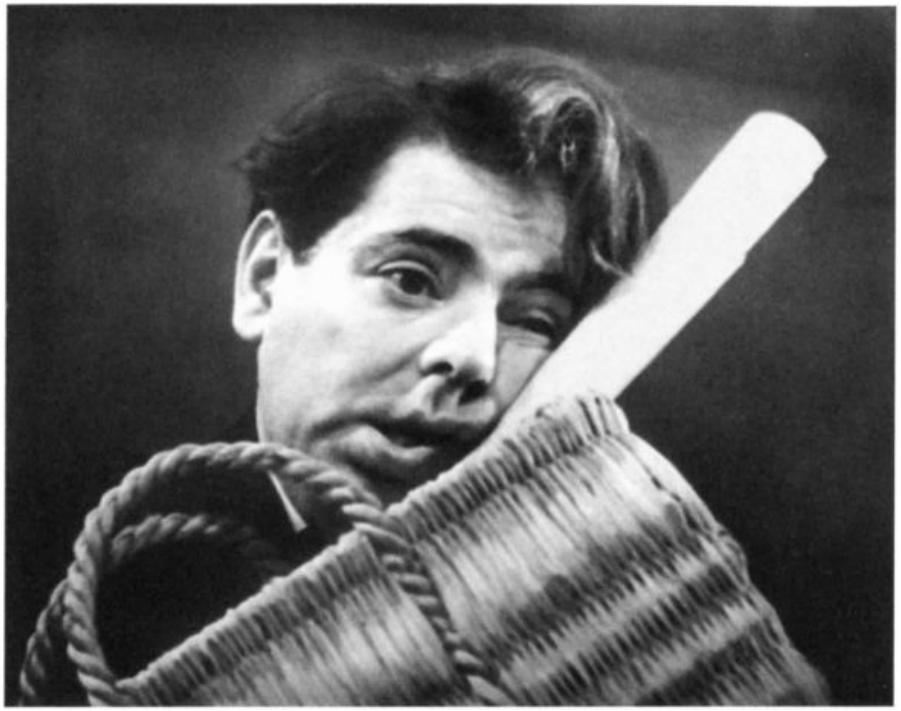
Александр Абрамович Хазин. *1940-е гг.*

С М. И. Шуйдиным и Ю. В. Никулиным за кулисами цирка. *Конец 1960-х гг.*



М. М. Жванецкий. *1960-е гг.*

С Л. И. Лиходеевым в Баку. *Начало 1960-х гг.*



В роли лектора (монолог «Борьба с проклятой») в спектакле «На сон грядущий». */958 г.*

Монопьеса «Жизнь человека» впервые была показана в спектакле «За чашкой чая». *1954 г.*

Еще один лектор (миниатюра «Любовь! Любовь! Любовь!») рассуждает о моральном облике советского человека в спектакле «Смеяться, право, не грешно». *1953 г.*

За кулисами театра с турецким писателем Назымом Хикметом и кинодраматургом Верой Туляковой. *Конец 1950-х гг.*

С Леонидом Утесовым, Симоной Синьоре и Ивом Монтаном. *ЦДРИ. 1956 г.*

С Николаем Черкасовым и американским художником Рокуэллом Кентом. *Ленинград. 1960-е гг.*

С Яношем Кадаром и его женой Марией на озере Балатон в Венгрии. *1981 г.*

Райкин — Пантюхов в пьесе «Юбилей» спектакля «Волшебники живут рядом». *1964г.*

Одна из трансформаций Райкина — Агнесса Павловна, администратор гостиницы «Интурист» в спектакле «Белые ночи». *1957 г.*

В Лондоне на телестудии Би-би-си с режиссером Джо Маграсом. *1964 г.*

С Юрием Гагариным и Германом Титовым. *1965г.*

Снова гастроли. *1980-е гг.*

Кем и чем он только не руководил: и научно-исследовательским институтом, где призывал ученых превратить слабые токи в сильные, а полупроводники — в проводники, и транспортом, и трестом зеленых насаждений, и банно-прачечным комбинатом, и парфюмерной фабрикой (выпустил новые духи «Вот солдаты идут»), и филармонией. «На искусстве» он продержался дольше всего: «...с той поры, когда сатиру ругали, и до той поры, когда ее снова ругать начали». Общие принципы руководства были ему предельно ясны. «Идеи не вижу, сегодняшнего дня не вижу», — значительно указывал он дирижеру подчиненной ему филармонии (М. Максимов). «Какие же идеи, это композитор Глюк, XIX век», — пытался возразить дирижер, но тут как тут неизменно оказывались бездарности и подхалимы, готовые поддержать начальника.

Пантюхов оставался в сознании зрителей фигурой значительной и страшной, несмотря на несколько искусственный, вынужденный финал, который мог обыграть только Аркадий Райкин. «Хочу научить тебя, мальчик!» — обращался к пионеру

его герой, ставший под конец каким-то жалким и облезлым. Итог жизни Пантюхова, как показывал Райкин, невесел. В то время как другие строили, лечили, делали открытия, он «драил, вправлял мозги, прочищал с песочком». Позднее артист не раз говорил, что, играя Пантюхова, он жалел его за прожитую впустую жизнь. Но, вероятно, еще больше сочувствовал Райкин людям, которым по роду работы доводилось сталкиваться с «пантюховыми». Немало пострадал от них и он сам. В итоге сатирический персонаж приобретал трагедийную окраску.

«Юбилей», появившийся в 1964 году, на переломе нашей общественной жизни, как в свое время другие райкинские шедевры «Лестница славы» и «Зависть», запечатлел явление в его исторической конкретности. «Столькотолетие» правления Пантюхова, а главное, его узнаваемость наглядно показывали преемственность, живучесть сталинской номенклатурной системы, несмотря на уход из жизни ее создателя. Пройдет немного времени, и откровенное, дремучее невежество отомрет вместе со сталинским френчем, в который одет Пантюхов, «столпы общества» приобретут иной, более цивилизованный облик, но назначение и сила номенклатуры сохранятся.

Вспоминая своего Пантюхова, А. И. Райкин говорил: «Начальство менялось, но суть отношений оставалась прежней. Порочна система, породившая невежественных руководителей. Порочна и существовавшая в верхах тенденция решать единолично, считать себя умнее всех. Один человек, даже не такой невежественный, как мой Пантюхов, не может знать и промышленность, и сельское хозяйство, и космос, и культуру, и строительство дорог... Такого человека еще не создала природа. Хрущев со свойственной ему энергией вмешивался во всё: в грамматику, школьное образование, кибернетику, генетику (до сих пор вспоминается «продажная девка империализма»), живопись, поэзию и многое другое. Руководители на всех этажах власти, занимавшие свой пост лишь благодаря партийному билету, позволяли себе судить, давать указания, вмешиваться, не понимая существа дела. Обо всем этом и многом другом я думал, когда играл Пантюхова».

Добавим, что так же, как и в «Джульетте», здесь дерзко использовались прямые намеки. Пантюхов заканчивал свое выступление искаженным цитированием «Стихов о советском паспорте» Маяковского: «Читайте, завидуйте, я — гражданин... Эс-Эс-Эс-Эр» (такую оговорку допустил однажды Хрущев в своей речи). Интересно была решена сценка «Взятка». Пожилой интеллигентный человек приходит в жилищный отдел. Чиновник, от которого зависело распределение жилплощади, рассчитывает

на взятку Спокойно, молча он постукивает пальцами по столу. Посетитель не сразу его понимает. Но вот его рука начинает неуверенно выстукивать на столе тот же ритм. Начальник почти уверен в том, что цель достигнута, но с каждым новым ударом пропасть между этими людьми углубляется, их бессловесный спор становится всё напряженнее.

Еще один монолог Райкина, «Кто виноват?», посвящен проблеме воспитания, не переставшей его волновать. Повторяющиеся темы, приемы и маски не устарели, их разнообразие, по отзывам рецензентов, казалось неисчерпаемым. Откуда берутся все эти аморальные типы, где корни зла? Двадцать лет назад, во время войны, монолог на ту же тему исполнялся им в спектакле «Время идет вперед». Это один из повторяющихся мотивов Райкина, непосредственно связанный с главной темой его веселого искусства — осмыслением человеческой жизни. Но «человеческая комедия» Аркадия Райкина на деле оказывалась не столь уж веселой.

В красочном спектакле, поставленном А. Тутышкиным, с музыкой известного композитора А. Эшпая, рядом с высокой сатирой были, как всегда, юмористические и иронические зарисовки и целые танцевальные номера, на сей раз в исполнении трех молодых артистов, недавно приглашенных из Одессы. В спектакле была занята вся труппа. Волшебники в ярких костюмах весело пели, утверждая свое место в жизни людей:

Науку движут люди-корифеи
И прославляют нынешний наш век,
Но все равно волшебники и феи
Живут с тобою рядом, человек.

Можно только удивляться, как удалось довести «Волшебников» до зрителя. Помог случай, а также дипломатия, приемами которой Аркадий Исаакович к этому времени уже достаточно овладел. После нескольких общественных просмотров без продажи билетов в Ленинграде театр выехал на гастроли в столицу, не успев официально завизировать программу в Главлите[16]. В Москве никто не поинтересовался, имеет ли спектакль разрешение цензуры, это как-то само собой разумелось. После двух-трех месяцев аншлагов в Московском театре эстрады по возвращении в Ленинград просьба оформить выпуск «Волшебников» вызвала удивление — почему это не было сделано раньше? Но общественный резонанс и поддержка прессой

спектакля, который шел ежедневно уже в течение нескольких месяцев, вынудили чиновников постфактум дать «добро».

К тому же Аркадию Исааковичу удалось наладить контакт с представителем ленинградского Главлита. И хотя этот человек мог решить далеко не все вопросы, на каких-то этапах добрые отношения очень помогали.

На своем богатом опыте Райкин знал, что и среди номенклатуры было немало порядочных людей. Он вспоминал, как однажды принес в Главлит миниатюру, где речь шла о проблемах молодежи. Владимир Федорович Липатов, с которым ему пришлось иметь дело, сказал, что рекомендовать миниатюру не может. Ответом ему было молчание.

— Что вы молчите?

— А что я могу сказать? Вы считаете, что она вредная, а я — полезная. Разрешите мне ее репетировать.

— Ваше дело. Вы потратите время, энергию, деньги на костюмы, но она все равно не пойдет.

— Ну, я рискну!

На генеральной репетиции чиновник сдался — поднял руки, признав убедительность решения. Он понял, что сам текст еще ничего не значит, многое зависит от актера. Впрочем, иногда Аркадий Исаакович даже приходил к нему за советом.

Когда же у Липатова на работе начались неприятности (не исключено, что из-за снисходительного отношения к театру Райкина), Аркадий Исаакович взял его к себе на должность заведующего литературной частью.

«Во мне, как и во всех тогда, жил свой маленький цензор», — упоминал Райкин неоднократно. Но если он был уверен в том, что борется за правое дело, то не останавливался, не торопился отступить от своей точки зрения. Бывало, конечно, что он вычеркивал отдельную фразу, а иной раз целый кусок. Но нередко вещь от этого приобретала большую глубину, изъятое оставалось в подтексте. Артист молчал, а публика понимала. Молчание обретало силу, становясь даже красноречивее слов.

И все-таки, невзирая на препоны, он всегда стремился доказать свою правоту. Не рассчитывая на ленинградское руководство, приглашал на сдачу спектакля комиссию из Москвы, стараясь, чтобы в ее состав входили те, кто хорошо относился к театру: «Было по-всякому. Крутились, как могли». .

В спектакле «Волшебники живут рядом» наиболее проницательные зрители обратили внимание на то новое, что появилось в творчестве Райкина. В его глазах они увидели тоску по идеалу, желание прорваться к нему сквозь окружающих его смешных, жалких, а порой и отвратительных персонажей. Одним

из первых заметил это Сергей Юрский: «За тысячью лиц Аркадия Райкина в этом спектакле ярче, чем когда бы то ни было, видно одно лицо — лицо артиста-гражданина. Не похожесть, не узнаваемость, не виртуозно воплощенная наблюдательность (это всё само собой), а горечь при виде человеческих пороков, вера в возможность борьбы с ними, страстный призыв к этой борьбе — вот что больше всего поразило меня в этой программе».

Глава одиннадцатая ЧЕТВЕРО ИЗ ОДЕССЫ

Михаил Жванецкий и другие

«Как-то в начале шестидесятых годов Ленинградский театр миниатюр в очередной раз гастролировал в Одессе, — рассказывал Аркадий Исаакович. — Приходит за кулисы молодой человек и представляется: «Миша Жванецкий». Кажется, он тогда оканчивал Институт инженеров морского флота. Миша дал нам почитать интермедию, которая хоть и показалась довольно слабой, но привлекла каким-то своеобразием. В пареньке чувствовалась индивидуальность. Начали с ним работать. Но гастроли кончились, мы возвращались в Ленинград. Жванецкий поехал с нами за свой счет. Остался в Ленинграде и целые дни проводил в нашем театре. Через некоторое время мы оформили его заведующим литературной частью. Так продолжалось несколько лет, пока не родился «Светофор», в котором Мише Жванецкому принадлежала большая часть текстов».

Добавим, что «Светофор», вышедший в 1967 году, оказался в ряду лучших спектаклей Райкина.

Пройдя школу в театре Райкина, Михаил Жванецкий вырос в большого самобытного писателя. В глухие годы застоя его голос давал надежду на будущую гласность. Переписанные на магнитофоне, его вещи распространялись по всей стране тиражами, недоступными никакому самиздату. Они воспринимались как откровение, как новое слово не только в сатирической литературе, но и, шире, в общественной жизни, говорили о том, что больше так жить нельзя. Чуткое ухо Райкина услышало в Одессе у незнакомого человека, принесшего в театр любительскую миниатюру, собственную интонацию. Эта интонация делает Жванецкого непревзойденным исполнителем своих произведений. Авторские вечера Жванецкого всякий раз становятся событиями концертной эстрады.

И дело не только в интонации. Степень концентрации жизненного материала, неотразимая правдивость персонажей, подсмотренных где-то в самой гуще жизни, умение не только видеть, но и слышать их речь принесли Жванецкому массовую известность — при всем своеобразии его таланта и жанра, в котором он работает.

Но у Жванецкого, как у всякого большого писателя, свой, особый взгляд на жизнь. При беспощадности сатирического обличения в его смехе нет ни злости, ни безнадежности. Не берусь утверждать, можно ли в полном смысле слова считать сатиру Жванецкого оптимистичной, но мрачной ее назвать уж точно нельзя. В ней есть грусть, но нет отчаяния. Осмеивая

человеческие слабости и обличая пороки, он добрым глазом умеет заметить то хорошее, что есть в жизни и людях. Школа Райкина, личность Райкина, его взгляд на мир наложили отпечаток на всё, что выходит из-под пера Жванецкого — человека другого поколения.

В театре Райкина талантливый ученик освоил и технологию создания миниатюр для Райкина, научился райкинскому умению предельно конкретизировать характер и одновременно обобщать его, правдивость сочетать с гиперболичностью, абсурдность ситуации — с неотразимой достоверностью деталей, облекать жизненную ситуацию в парадоксальную форму.

Стоит добавить, что кроме Михаила Жванецкого Аркадий Исаакович «вывез» из одесской самодеятельности еще трех молодых актеров; двое из них, Роман Карцев и Виктор Ильченко, пройдя райкинскую школу, впоследствии значительно обогатили отечественную разговорную эстраду и создали свой театр. Но адаптация веселых одесситов в строгой ленинградской семье, какой была маленькая труппа Театра миниатюр, проходила трудно. Впрочем, довольно скоро Роман Карцев и Виктор Ильченко благодаря Аркадию Райкину, чье мастерство они внимательно изучали, постоянно стоя за кулисами во время спектаклей, почувствовали твердую почву под ногами, значительно утвердились в профессии — настолько, что Карцев однажды позволил себе возразить художественному руководителю по поводу оценки смешного и лихо расстался с театром. Но лихости хватило ненадолго, из Одессы, куда ему пришлось возвратиться, приходили слезные письма в Ленинград. Через год ему удалось вернуться благодаря ходатайству товарищей и общей заступницы R М. Ромы. Недавние любители не только сформировались как интересные, самобытные артисты, но и значительно расширили свой кругозор, получив возможность увидеть все лучшие столичные спектакли, побывать за рубежом, о чем советские люди, в том числе и актеры драматических театров, могли лишь мечтать. Благодаря Жванецкому они имели репертуар и, исполняя в клубных концертах вещи, которые не брал Райкин, приобрели популярность как бы вне театра, что его художественный руководитель не любил. Расставание становилось неизбежным, и вслед за «своим» автором они покинули вырастивший их театр. Но это уже другая история.

Приведу запись своей беседы с М. М. Жванецким, сделанную в 1981 году. В ней не только изложена история работы знаменитого артиста с начинающим автором, довольно обычная для первого и полная глубокого драматизма для второго, но и воссоздается атмосфера всеобщего поклонения, которая уже тогда

окружала Райкина. В жизни будущего писателя такое знакомство имело решающее, поворотное значение и поэтому описано столь подробно.

«Думаю, что значение песни, музыки преувеличено. У нас гораздо больше поклонников юмора.' В пятидесятые годы, когда я учился в Одесском институте инженеров морского флота, стала бурно развиваться студенческая самодеятельность. Главный вопрос был в репертуаре, требовался юмор. Я так думаю, что публика всегда жаждет чего-нибудь смешного, а если к этому прибавить еще и ум... то уж тем более.

И вот мы вместе с Виктором Ильченко (я был на четвертом, он — на первом курсе) стали писать для нашего студенческого театра нечто вроде капустников. Когда мы закончили институт, наш театр не только не развалился, а, напротив, укрепился и получил название «Парнас-2». Авторами были Ильченко, Жванецкий и Кофф. Нашей мечтой и кумиром, конечно же, был Райкин. Мы постоянно слушали его по радио. Я работал в порту по портальным кранам и находился наверху, а Ильченко — по автопогрузчикам, он был внизу. И вот ночью, в смене, по радиоточкам мы непрерывно слушали Райкина.

В 1960 году наш театр поехал в Ленинград «по обмену» с ленинградским студенческим коллективом. И не помню, кажется, вдвоем с Ильченко пошли в дирекцию Ленинградского театра миниатюр. Как ни странно, в коридоре увидели живого Райкина. Это была сказочная ситуация — мы хотели показать свой спектакль и совершенно не знали, с кем поговорить. И вот встретили Райкина, красивого, стройного. Он поражал внешне, поражал элегантностью, обаянием, совершенно невыносимым.

Он подошел и в ответ на нашу просьбу предложил показать нашу работу на сцене сразу же после окончания спектакля театра миниатюр.

«У вас много декораций?» — «Да нет». — «Ну вот, вы поставите свои декорации, а мы, все артисты, сядем в зрительном зале».

Была зима, время студенческих каникул. Мы пришли, принесли в руках свои декорации — две деревянные «занавесочки». Стояли за кулисами, слышали эти бесконечные крики, смех, аплодисменты — Райкин играл спектакль «От двух до пятидесяти». Там было много смешных вещей. Я думаю, лучшими, самыми смешными авторами были Поляков, Гинряры. У Хазина были прекрасные вещи, наиболее мудрые, но по количеству смеха, юмора лидировали Поляков и Гинряры.

И вот мы вышли на сцену, еще горячую от аплодисментов, от запаха, от света. Сначала в зале была настороженная тишина,

потом пошел смех, мы приободрились. Когда закончили, нас попросили сойти в зал. Тут Аркадий Исаакович познакомился со мной, с Ильченко, предложил... нет, не предложил мне быть его автором, а просто сказал: «Ну вот, если что-нибудь будет, то присылайте. У меня сейчас прекрасные авторы, Гиндин, Рыжов и Рябкин, тоже бывшие студенты, тоже из самодеятельности». Надписал нам программки.

В 1961 году Аркадий Исаакович с театром приехал в Одессу. Мы снова показали ему спектакль, хотя он уже был гораздо хуже, как всякая самодеятельность, мы деградировали. Но все-таки там тоже были смешные вещи. У нас уже появился Роман Карцев, он делал пантомимические сценки, читал монологи. Автором всех этих вещей был я.

Когда после спектакля мы окружили Аркадия Исааковича, я обратил внимание, что с Карцевым творится что-то неладное. Он странно смотрит, странно разговаривает. «Что такое, Рома?» — «Аркадий Исаакович велел мне прийти завтра к нему в санаторий Чкалова».

Когда Роман на следующий день к нему пришел, Райкин уже вынул готовое заявление, которое Карцеву надо было только подписать. Наш Рома чуть не сошел с ума от радости. Он неоднократно пытался поступить в цирковое училище, его не брали. И тут такое предложение! Конечно, было от чего сойти с ума — попасть из Одессы, где ты был наладчиком швейных машин фабрики «Авангард», где в обеденный перерыв ел помидоры с колбасой, а лучшими собеседниками были механики, не дураки выпить, — в Ленинград, к Райкину!

Вечером Аркадий Исаакович ужинал у него дома. Мы все прилипли к окнам со стороны улицы. Было немного высоковато, но мы прыгали и поддерживали друг друга. Райкин, как всегда, выглядел прекрасно.

Роман уехал в Ленинград и писал мне лаконичные письма, как с фронта. И вот однажды он пишет, что в шефском концерте он прочел мой монолог. «Смотри, какой хороший монолог, — сказал ему Аркадий Исаакович. — Давай его вставим в нашу программу». Через некоторое время я получил письмо уже более пухлое и сначала не обратил внимания, что из него выпала программка. Но когда раскрыл ее, то сошел с ума, как когда-то сходил с ума Карцев. Я увидел свою фамилию: «М *Жванецкий.* Разговор по поводу...»

Когда Райкин снова приехал в Одессу, мы показали ему Ильченко, который уже тогда был прекрасным партнером. В чем величие Аркадия Исааковича? Он брал людей из самодеятельности, без образования, брал, потому что они ему

нравились, и это было безошибочно. Правда, в случае с Ильченко он уже немного колебался, у того была семья, сразу же возникала проблема жилья. И тем не менее взял Ильченко и еще одну нашу актрису, Людмилу Гвоздикову, работавшую секретарем начальника порта.

После того как они все трое уехали в Ленинград, я стал чувствовать большой зуд во всем теле и особенно в голове. И тут меня еще подбили друзья. В Ленинграде я нашел какую-то литературную работу в Доме культуры пищевой промышленности. При полном осуждении моих домашних уволился из порта, где начал уже зарабатывать 110 рублей, и уехал в Ленинград.

Жил случайными заработками. Иногда мама присылала три рубля в письме. Обедал в кунсткамере, там давали комплексные обеды в 50 копеек. Обратно шел пешком, на троллейбус уже не хватало. Стал предлагать Аркадию Исааковичу свои вещи, он их читал. Говорил: «Мы сейчас репетируем программу Музы Павловой и сделаем в ней ваш кусочек». В театре в это время шел спектакль «Волшебники живут рядом», его автор, светлейшая личность и умнейший человек Александр Абрамович Хазин, был тогда завлитом. Я предложил Райкину свое сочинение «Дневник школьника, студента, инженера». Он прочитал и сказал: «Мы сделаем в программе Музы Павловой ваше большое отделение».

Денег не было. Тогда я обратился к Роме Марковне, она была наша заступница, приходила всегда на помощь, как добрый гений. Театр заключил со мной договор, и Райкин исполнил мой монолог. Я ездил с театром на все гастроли за свой счет. Денег по-прежнему не хватало. Наконец я взбунтовался, не было больше сил. Сказал Аркадию Исааковичу, что уезжаю. Вот тогда он заключил со мной договор на написание сценария нового спектакля.

Работа над спектаклем, который в окончательном варианте получил название «Светофор», продолжалась три года, с 1964-го по 1967-й. Жил по гостиницам, но уже было легче, шли авторские. За время скитаний пришлось расстаться с женой, она справедливо ушла. Я должен был находиться возле Райкина, ей было быть негде. Если бы я ушел от Райкина, то сохранил бы семью, но потерял прекрасную работу, к которой призван. С легкомыслием молодости я тогда всё это решил и до сих пор, может быть, жалею. Короче говоря, удалось то, не удалось это.

В 1967 году меня оформили в штат театра сначала артистом, потом, после ухода Александра Хазина, заведующим литературной частью, Аркадий Исаакович помог с пропиской и квартирой. Стал получать уже большие авторские. Съездил с

театром в Югославию.

Начал писать новую программу. То, что Аркадий Исаакович не брал, я исполнял сам на авторских вечерах. Постепенно у меня их стало много — в Доме ученых, Доме писателей и др. Читал вещи довольно острые, которые могли вызвать раздражение. Я тогда плохо понимал, считал, что нахожусь как за каменной стеной под защитой театра. Эта стена, имевшая крепкий вид, на самом деле держалась только на Райкине.

И вот однажды в разгар моих успехов директор театра мне сказал: «Аркадий Исаакович решил с тобой расстаться». Это был не просто удар, не катастрофа, это была гибель.

Я пришел к нему, подложив заявление об увольнении в конец новой миниатюры. Он спокойно прочитал и сказал, подписав: «Ты правильно сделал».

Самое парадоксальное, что, как только меня уволили — а я воспринимал мой уход именно так, — за мной пришла машина с просьбой приехать в театр. Я воспрял духом. Но, оказывается, нет, мне не предлагали вернуться в театр, а просто Аркадий Исаакович сказал: «Куда же ты исчез? Моральные обязательства у тебя есть? Ты что, не собираешься работать?» — «У меня так не получается, — ответил я. — Я не могу заставить себя работать».

Я не хотел говорить ему, каким ударом был для меня разрыв с театром. Мы расстались в отношениях враждебных. Он считал, что как работника театра он мог меня уволить, но это не мешало мне оставаться автором. У меня это не укладывалось. Я относился к нему с такой любовью, когда наполовину расстаться невозможно. Если расставаться, то навсегда.

Позднее я что-то еще писал. Но мне было тяжело появляться даже возле театра. Со временем я понял закономерность смены авторов в театре Райкина. Это был естественный процесс развития художника. Каждый автор в этом театре имеет свой век — золотой, потом серебряный, бронзовый. Но тогда я не мог быть объективным. Мы виделись редко, при встречах были фальшиво дружественны. В этом тоже его сила. Он очень сильный человек. Это качество необходимо, чтобы удержать чемпионское звание в нашем искусстве. Их не так много, чемпионов! А людям тоже талантливым, но по характеру более слабым тяжело выстоять».

Райкин будет исполнять монологи из спектакля «Светофор» и позднее. Многие станут эстрадной классикой. Но прежней близости уже не будет. И все-таки Жванецкий напишет: «Счастливый поворот в моей жизни связан с одним именем. Оно общеизвестно. Имя это — Аркадий Райкин».

Что касается самого Аркадия Исааковича, то он по-своему объяснял этот разрыв. После спектакля «Светофор», имевшего

успех, М. Жванецкий приобрел известность. «Он стал много выступать со своими авторскими вечерами, увлекся этим и стал плохо исполнять скучные обязанности заведующего литературной частью театра. Нам надо было начинать работу над новой программой, а выяснилось, что материалов для нее почти нет». К тому же руководителя не могла не раздражать и не беспокоить столь активная деятельность автора и сотрудника театра за его пределами.

Мне представляется, что записанный на магнитофон около тридцати лет назад рассказ М. М. Жванецкого, в котором запечатлены жизнь, характеры, судьбы, кладет яркие мазки на портрет великого артиста. Позднее в предисловии к райкинским воспоминаниям, опубликованным издательством «Вагриус» в 2006 году под названием «Без грима», рассказывая о сложившихся между ними взаимоотношениях, Жванецкий, на мой взгляд, напрасно делает акцент на отчестве артиста. Вряд ли его любили бы больше, будь он не Исааковичем, а Ивановичем. Для простых людей национальность Аркадия Райкина, на которую намекает Жванецкий, не имела значения. Он оставался для них и авторитетом, и кумиром, и защитником.

Кто же был прав в их конфликте? У обеих сторон были свои доводы, своя правда.

Так или иначе, за восемь лет в театре Райкина Михаил Михайлович приобрел всенародную известность. Их пути разошлись окончательно. Аркадий Исаакович уважал талант Жванецкого, но исполнил его новый монолог, написанный по собственной просьбе, лишь однажды — в 1973 году на 75-летии МХАТа. У зрелого Жванецкого, человека иного поколения, прозрачная ясность, психологизм райкинского «абсурдного мира» превращались в театр абсурда, не требующий психологических мотивировок.

Театр Аркадия Райкина продолжал поиск своих авторов. Вот свидетельство одного из них, известного писателя и журналиста Леонида Лиходеева:

«Каждая программа Райкина вносит в общественный быт новые образы, созданные актером... законченность и меткость которых относят их к уровню Большой сатиры. Мы, современники, может быть, не очень четко это себе представляем. Мы как-то не замечаем, что волшебники живут рядом. Так называлась одна из программ. Но в повседневности бытия мы уже создали поговорку, которая применяется к большим авторитетам. Мы говорим: «Как сказал Райкин». Это выражение, содержащее ссылку на особый авторитет, бытует давно.

Ему пишут тексты разные авторы, но если бы среди них был

даже Шекспир, всё равно публика говорила бы: «Быть или не быть, как сказал Райкин». Боже сохрани, Шекспиру — Шекспирово. Но всё, что проходит сквозь Райкина, обретает особую форму выражения. Если литература — энергия, то Райкин, так сказать, квантовый генератор, создающий импульсы сконцентрированной, убийственной силы».

Но проницательные рецензенты (выше уже упоминался артист Сергей Юрский) заметили то новое, что за сотней разных лиц появилось у Райкина: горечь при изображении пороков, тоску по идеалу. Об этом писали и отечественные, и иностранные критики: «Глаза этого юмориста, этого неутомимого любителя тех «пороков», которые возбуждают взрывы смеха, грустны и остаются грустными даже в самые смешные моменты... Он единственный человек, который плачет на спектакле, когда все смеются» (Румыния либерэ. 1966. 16 сентября).

Еще более определенно новое качество райкинской игры читалось в программе «Светофор», появившейся через три года после «Волшебников» (1967). Это было время плодотворного сотрудничества театра с М. М. Жванецким. В 1964 году Аркадий Исаакович заключил с ним договор на сценарий и сам предложил сюжет — суд над Ленинградским театром миниатюр. Сюжет был не нов, он разрабатывался ранее в разных вариантах и разными авторами.

«Я написал, — рассказывал Жванецкий, — но он отверг, и правильно сделал. Тогда я написал еще один сценарий, где всё происходящее было показано с точки зрения попугая, который переходит из рук в руки, наблюдая окружающее. Райкин отказался и от этого варианта, и тоже правильно. Вот тут я предложил «Светофор»».

Красный — желтый — зеленый

Среди всего, что Михаил Жванецкий тогда написал для Райкина, был, к сожалению, почти забытый сегодня замечательный монолог участкового врача, вошедший в спектакль «Светофор». Родители автора были участковыми врачами, он хорошо знал их жизнь, их трудности и заботы. Большой монолог Аркадий Исаакович превратил в монопьесу, не меняя ничего в тексте. «Переписывать не надо было, — вспоминал Жванецкий, — такие вещи рождаются на едином дыхании и уходят. **Я** предложил ему характер, на основе которого он создал художественный образ».

Артист играл в обычном концертном костюме, без грима, без декораций. Силой своего искусства он населял сцену людьми, «видоизменяя» квартиры, в которые заходил его врач. «Диалоги» с больными перемежались короткими монологами-размышлениями.

Много лет ходит врач с этажа на этаж. Он несет людям не только физическое исцеление, но и простую человеческую заботу, что иногда бывает важнее лекарств. Его сердце чутко откликается на человеческую боль. Ласково разговаривает он с маленькой больной девочкой, которую родители, уйдя на работу, оставили в одиночестве, подогревает ей молоко.

Зрителям казалось, что они видят и эту девочку, и старика-пенсионера из другой квартиры, диктующего врачу, какое ему прописать лекарство. А в другом случае доктор задумывался не только о лекарствах: «У меня с вашего завода трое больных, и у всех сердце... Может быть, век такой, всё на износ. А может быть, еще и хамы...»

«А на сцене-то нет никого, ни ребенка, ни старика. Только один Райкин. Один усталый человек, безотказно идущий на помощь больным людям... умеющий не ожесточиться, когда вызвавший его человек ушел куда-то в гости, умеющий подняться с места в любую минуту, чтобы пойти на чужой зов, — писала журналистка Татьяна Тэсс. — Так искусство становится самой жизнью, и зрители завороженно вглядываются в эту простую и чистую жизнь, и такая чуткая, такая удивительная стоит в зале тишина».

В монопьесе «Участковый врач» виртуозное мастерство пантомимы, мгновенного перевоплощения, короткого «диалога» как бы отходит на второй план перед высокой духовностью, нравственной силой искусства артиста, с помощью автора воплотившего свой положительный идеал. И если раньше переход

от сатиры к лирике сопровождался порой нотками умилительности, придававшими исполнению сентиментальность, то образ участкового врача отличала строгая сдержанность при глубине внутренней жизни.

Несмотря на художественное совершенство «Участкового врача», он не был ни снят на телевидении, ни записан на пластинку, оставшись лишь в памяти немногих зрителей, видевших спектакль «Светофор». Зато комедийные монологи из этого спектакля вроде «Феди-пропагандиста» дошли и до наших дней. Сам автор объясняет их живучесть тем, что они острее, в них больше сатирического смысла. «Поскольку меня сейчас организм тянет писать такие вещи, как «Участковый врач», — говорил Жванецкий, я стал больше уважать сатирические произведения. В нашей жизни они гораздо нужнее, полезнее. Слеза, растроганность — это многие умеют». И всё же, замечу, почему-то на эстраде подобные «положительные» монологи встретишь нечасто.

На едином дыхании автора и артиста рождались и сатирические монологи Жванецкого. Вот Райкин надевал папаху, придавал речи легкий акцент, повышенную экспансивность — и перед зрителями представал некий восточный человек, смысл жизни которого — доставать дефицитные вещи «через завсклада, через директора магазина, через товароведа, через заднее крыльцо». Миниатюра так и называется — «Дефицит» (артист смешно произносит «дифсит»). Пока существует «дифсит», райкинский персонаж чувствует себя уважаемым человеком: у него есть то, чего нет у других.

На смену бодрому и откровенно нахальному человеку в папахе появляется немыслимо перекошенный, испуганный человек в шляпе («Век техники»). Он рассказывает, как повез на выставку в Париж машину, сконструированную неким изобретателем, которого в Париж не пустили: «...что-то не понравилось в рентгене, анализы у него не те». Не владея французским языком (его словарный запас исчерпывался словом «все ляви») и не имея технических познаний, он после вступительной речи «что-то куда-то воткнул» — и оказался в больнице. Потом его просили: «Давай, вспомни, куда ты воткнул!..» Какое «вспомни», когда врачи к нему вообще два месяца не пускали, у него состояние было тяжелое. Изобретателя хотели заключить под стражу, но за него коллектив поручился, просто взяли подписку о невыезде. Легко отделался... «А я вот, видишь... Маленько перекос, и вот не сгинается. Говорят, могло быть хуже. Ну ничего, я подлечусь. Живем в век техники. Так что, может, еще и в Японию поеду! А что вы думаете? Все ляви!»

У человека в кепочке («Федя-пропагандист») невежество и тупость соединились со стремлением к самоутверждению, убежденностью в том, что он вещает истину: «Людей надо водить в музеи, чтобы на примере первобытного человека показать, как мы далеко оторвались...»

Смешной человек сыпал как из рога изобилия рационализаторскими предложениями. «Двадцать два бугая один мяч перекатывают. А вы дайте каждому каток, они же за полтора часа, двадцать два бугая... они все поле заасфальтируют. А еще зрители по рублю дадут. Сумасшедшие деньги потекут! Марафонца видали? Страус. Он же сорок километров дает бегом! Его кто-нибудь использует? Он же порожняком бегит! А ежели он почту захватит, еще мешок крупы в глубинку? У нас же составы освободятся, у нас такое будет!» — захлебывается он от восторга. Персонаж Райкина тем смешнее, чем более искренни его удивление и детская радость по поводу собственных открытий. «Шарики-то бегают, мозги шевелятся». — Он слегка тормошит свою шевелюру, создавая впечатление «шевелящихся мозгов», с напряжением подсчитывающих, сколько это будет, если с тысячи зрителей взять по одному рублю. «Балерина, видали, она вертит, аж в глазах рябит. Привяжи ей к ноге динамо — пусть она ток дает в недоразвитые районы. Ой, что деится! Ты кто, иллюзионист, фокусник? У тебя из пустого ведра курица вылезает? Иди, обеспечивай народ курями. Ведра у всех есть, курей не хватает...»

Высмеивая пустое прожектерство, Райкин в течение двух-трех минут показывает человеческий характер, концентрируя его черты. Этот характер ему предложил автор, написавший прекрасный, полный юмора текст. Но в зрительском сознании этот текст уже неотделим от образа, созданного артистом, от его интонаций, повышавших и так высокий эмоциональный градус монолога.

«То, что делает Аркадий Исаакович, достойно внимания, подражания и учебы еще и как чисто технологический процесс, — говорит Жванецкий. — Не знаю, может быть, он у кого-то позаимствовал, но нам это досталось как метод Райкина. Железное правило, перед которым я преклоняюсь. Как бы он себя ни чувствовал, как бы хорошо ни принималась программа, надо ее заканчивать и играть следующую. Страна огромная, ездить можно всю жизнь с одним и тем же, быть счастливым, материально обеспеченным, получать звания, премии и жить себе спокойно. Но Райкин, несмотря ни на что, каждый месяц готовил новую миниатюру и отрабатывал ее на эстраде. Так постепенно накапливался новый спектакль».

Отдельные сценки и миниатюры нового спектакля объединялись загоравшимися огнями светофора, обозначавшими отношение к сатире: красный — запрещающий; желтый — внимание, осторожно; зеленый — вперед. От сценария решили отказаться — спектакль обрамляли вступительный монолог и заключение.

И в самом деле, этого оказалось достаточно, тем более что большой лирический монолог, написанный Михаилом Жванецким в соавторстве с Леонидом Лиходеевым, получился на редкость удачным. Их совместная работа была заочной: Аркадий Райкин не усаживал двух авторов за общий стол, он сам смонтировал текст монолога. Жванецкий признался, что вряд ли сумел бы работать с кем-нибудь в паре, даже с таким писателем, как Лиходеев.

Монолог начинался лирикой, создававшей настроение, тот эмоциональный фон, на котором возникали сатирические узоры. Постоянные контрасты и противопоставления придавали авторской мысли особую доходчивость.

«Ночь. Закрыты магазины, пустынны улицы... Бесшумно мигает светофор — красный, желтый, зеленый... Стойте! Ждите! Идите! Я люблю это время пустых улиц, влажных скамеек и того драгоценного одиночества, которое в большом городе редко выпадает на нашу долю. Мигает светофор — стойте! Я стою... Ждите! Я жду. Идите! Нет, не пойду. Мне приятно смотреть на это небо. На эти пары, оставшиеся с вечера... Я работник вечерних смен, и ночь для меня — день. Мигает светофор — и нет в нем никакого смысла. Висят знаки уличного движения — движения нет...

Но вот наступает новый день. Мигает светофор: красный, желтый, зеленый. В цвете, в знаках появился смысл. «Осторожно, дети!»; «Внимание, крутой поворот!»... Это знаки для каждого из нас, это знаки в каждом из нас. Мы все идем нашей дорогой. Круты подъемы, нелегки повороты, а позади нас пути наших народов, биографии каждого из нас».

От частного (ночь, мигание светофора) к общему (биография поколения) — на таких переходах строится весь монолог. Частное придает эмоциональную окраску самым общим рассуждениям. Личное, райкинское стирает с них хрестоматийный глянец, затасканные истины выглядят пронзительно свежо и молодо.

Пятидесятилетний артист обращается к молодежи: «Посмотрите на них — это новое поколение. Независимые, смелые, самостоятельные в суждениях и в одежде. Пусть носят длинные волосы и короткие юбки, пусть играют на гитарах. Старшие прошли через войну и окопы, через палатки и болезни,

построили, вымыли, осветили страну! Живите! Вот институты, вот книги, вот телевизоры, магнитофоны. Учитесь, развлекайтесь, сомневайтесь в каких-то авторитетах, доходите сами своим умом, решите сами для себя, где зло. Вы наши дети, мы дали вам всё, что могли. Теперь — вперед! Двигайтесь! От тебя ждут многого! Но помни о старших! Возьми руку отца, прижми к себе его седую голову!»

Райкин разговаривал со зрителями, поражая, буквально оглушая энергией мысли, остротой и драматизмом сопоставлений, тем «порогом боли», что отличал этого художника, посвятившего свою жизнь борьбе со злом. Он обращался к публике с вопросами, следовавшими один за другим, быстро, напористо, не давая собеседникам передышки, заставляя думать, сопоставлять, догадываться.

«Почему так часто приходится просить? Почему так часто приходится унижаться? Куда ни повернешься, всё на просьбах, всё на личных одолжениях. Часто просишь не для себя, просишь для других, просишь для производства, просишь для того, чтобы принести пользу государству... Мне нужна государственная машина — перевезти государственный станок. Машину дают мне как личное одолжение. Я в ответ на это личное одолжение должен пойти продать свои личные штаны и устроить им грандиозный бал!.. Почему я должен за свои слова отвечать, а кто-то нет? Почему за несдержанное слово нельзя подать в суд на директора, на секретаря райжилконто-ры?.. Почему мы должны просить официанта, шофера такси, управдома, продавщицу, водопроводчика?.. Вы мне покажите человека, у которого я могу что-нибудь потребовать. Кроме моей жены».

Он говорил о многом. О пьянстве, о необходимости воспитывать с детства, а не перевоспитывать сорокалетних, о проблеме развлечений для молодежи: «После одиннадцати всё закрыто... Человек и так треть своей жизни спит. Что же ему, проспать половину своей жизни?»

Райкин затрагивает самую для него больную тему: «Да, мы научились шутить, друзья мои!.. Мы научились не обижаться на шутку. Правда, не все. Некоторые обижаются и протестуют. У народа праздник, а вы смеетесь, вы что же, другого времени не нашли?.. Ничего не поделаешь, не понимает товарищ, надо товарищу объяснить, что праздник не бывает без радости, радость не бывает без смеха. Значит, что же: радуйся, но не смейся, жуй, но не глотай, ликуй, но оставайся мрачным?»

Глубоко личная для Райкина тема юмора переходила в разговор о совести, которая для кого-то остается понятием субъективным. Повесить бы огромный светофор над всей страной,

иронизирует артист. «Зажегся красный — стоп! Нельзя! Запрещено! Не знаю кем! Запрещено — и всё! Зеленый: пожалуйста... никаких ограничений, уберите документы... простите... проходите все... Переключается желтый: куда? куда? куда? Тсс! Внимание! Осторожней, осторожней, товарищи, не надо торопиться... это уже чересчур...» Даже в вырванных из контекста фразах слышатся живые интонации Райкина, протестующие, иронические, но всегда индивидуальные.

«Мы не ра-бы, ра-бы не мы!» — подчеркнуто скандируя, произносил Аркадий Исаакович слова, которые первыми учили по букварю люди, совершившие революцию. Оказывается, не быть рабом собственных предрассудков, преодолеть духовное рабство, жестокость, злобу не так-то просто. Свободный человек должен подняться над всем этим, стряхнуть с себя лень, равнодушие, терпимость к недостаткам. «Да здравствует улыбка — извечный спутник свободы!»

Дать название этому жанру трудно — положительный фельетон, монолог, размышления? Что такое положительный фельетон? Чем он отличается от монолога? Эталоном положительного фельетона Райкина в свое время считался поляковский «В гостинице «Москва»». Никак не умаляя заслуги Полякова, скажу, что все-таки «Светофор» Жванецкого и Лиходеева значительно выше, мудрее, это новая ступень на длинном восхождении Райкина.

Двумя десятилетиями ранее, исполняя «В гостинице "Москва"», артист больше показывал. Из мгновенных эскизов персонажей складывался собирательный образ положительного героя, в котором уже заключалась оценка, он был однозначно рассчитан на сочувствие и восхищение. Теперь этот образ значительно усложнился, приобрел многогранность. В нем были история и современность, личность и всё человечество, добро и непримиримость к злу. Сатирические, «игровые» персонажи, данные как бы мимоходом, одним штрихом, тем не менее были живыми и узнаваемыми. Но главное, размышляя о жизни, Райкин ставил вопросы, а зрители должны были самостоятельно искать на них ответы. На деле это был не более чем хитрый ход, когда сама постановка вопроса подсказывала ответ.

Ответ подразумевался, но отнюдь не навязывался. Зрители включались в свободный поток размышлений артиста, по-своему оценивая привычное, примелькавшееся. Сатирик — поэт, утверждает Райкин, и как поэт он, если воспользоваться терминологией Андрея Вознесенского, достигал в монологе «не созерцания, а сосердцания». Сердца зрителей устремлялись ему навстречу, бились в унисон.

Трудно назвать другого артиста, у которого контакт с залом был бы столь полным, доверительным и искренним. Для зрителей Райкин был не просто одним из любимых, популярных артистов, великим художником, мастером. Они хотели от него узнать нечто новое о себе, о своей жизни, и даже не новое, а хорошо знакомое, но поданное в неожиданном ракурсе, окрашенное его личным отношением, его юмором, его печалью. Но откуда он, этот увенчанный высокими званиями и премиями артист, перед которым распахиваются любые двери, знает о их жизни?

«Как никто, он чувствует жизнь, — говорил по этому поводу Жванецкий. — Близок шоферам, близок проводникам, близок широкой массе людей, которая только и может питать его творчество. В этом жанре одной театральностью не проживешь!»

Большому, минут на 15—20, вступлению к «Светофору» вторил близкий по интонации, но короткий заключительный монолог, придававший уравновешенность композиции спектакля. Снова слышался шум города, спешили прохожие, мигали огни светофора. «Зеленый свет движению! Зеленый свет добру! Стоп невежеству, стоп разгильдяйству! Внимание человеку, ведь от каждого из нас зависит чья-то жизнь... Мягко мигает светофор, как будто спрашивает нас по-человечески: «Здравствуй, друг! Как живешь? Счастливого пути!»».

В «Светофоре», а еще раньше в «Волшебниках» участвовал приглашенный Райкиным ансамбль пантомимы из шести артистов под руководством Григория Гуревича (псевдоним «Гри-Гур»). Они сопровождали вступительный и финальный монологи, придавая сценическому действию динамику, создавая иллюзию движения уличной толпы.

В этих монологах Райкин, как обычно, разговаривал со зрителями от своего лица, через головы авторов. «Присваивалось» буквально каждое слово. Еще в спектакле «Волшебники живут рядом» монолог был назван «размышлениями». Этот новый жанр Аркадия Райкина предполагал если не авторство самого артиста, то непременное соавторство.

Глава двенадцатая ЗАРУБЕЖНЫЕ ГАСТРОЛИ

На разных языках

Небывалая слава и популярность артиста на родине сочетались с его изоляцией от внешнего мира. И все-таки известность Райкина вышла далеко за пределы страны. Крупнейшие актеры и режиссеры, приезжавшие в Советский Союз, становились непременными зрителями спектаклей Ленинградского театра миниатюр. Кроме упомянутых Марселя Марсо, Жана Луи Барро, Симоны Синьоре и Ива Монтана с Райкиным общались знаменитый клоун Ахилл Заватта, чешский актер и сценарист Ян Верих и многие другие. Особенно тесные контакты сложились у него с представителями французской культуры, но мечта приехать на гастроли в Париж так и не осуществилась. Короткое знакомство с великим городом произошло позднее, в 1960-х, когда по пути в Лондон он смог задержаться там на один-два дня.

Его первые зарубежные выступления состоялись в 1957 году в Польской Народной Республике по настойчивому приглашению поляков. Общий договор о культурном обмене был подписан польской стороной лишь при условии гастролей Ленинградского театра миниатюр. Положение в стране, куда ехал театр, было сложным, отношение к нашей культуре — по меньшей мере настороженным. Но о театре Райкина там уже слышали, в журнале «Пшиязнь» («Дружба») публиковались портреты и маски артиста с короткой информацией о театре, который «не боится говорить правду». В ответ на официальное приглашение поляков решение о гастролях, вероятно, не без колебаний, всё же было принято. В руководстве страны было немало людей, полагавших, что ехать не следует, ибо театр сатирической направленности годится лишь «для внутреннего пользования». Райкина принял министр культуры Николай Александрович Михайлов, до этого недолго бывший советским послом в Польше.

С середины 1930-х годов Михайлов длительное время руководил комсомолом, затем работал секретарем Московского обкома и Центрального комитета КПСС, был отправлен послом в Польшу, а по возвращении пять лет руководил культурой. От пребывания в братской стране у него, по-видимому, остались не самые лучшие впечатления. Напутствуя Райкина, министр долго пугал его ответственностью и обстановкой в стране, где «пооткрывали церкви». Там может произойти всякое, предупреждал он будущих гастролеров. Аркадий Исаакович, по собственному признанию, уже готов был отказаться от поездки, понимая: если что-то пойдет не так, его «сживут со свету».

Однако прием, который оказали театру поляки, развеял все беспокойства и сомнения. Гастроли начались в Варшаве. На перроне поезд встречала толпа народа с цветами — артисты подумали, что ожидается прибытие какой-то делегации. Поняли, что встречающие приветствуют их театр, только тогда, когда к руководству по очереди стали подходить польские артисты из разных концов страны с просьбой не пропустить их города в гастрольном маршруте.

Аркадия Райкина сразу же принял советский посол Пантелеймон Кондратьевич Пономаренко, с которым у артиста сложились добрые отношения еще в Москве, в бытность того министром культуры. По словам Райкина, именно Пономаренко буквально заставил его сняться в кино, которое тогда было в ведении Министерства культуры; благодаря его настояниям вышел фильм «Мы с вами где-то встречались».

Гастроли начались в Варшаве в помещении Национального театра, зал которого был украшен советскими и польскими флагами. Для официоза недоставало только исполнения гимна. Но это не соответствовало тональности и настрою спектакля Ленинградского театра миниатюр, в котором говорилось о простых вещах, волнующих всех: о бюрократизме, о воспитании детей, об отношении к женщине, о прожитой жизни. Когда закрылся занавес, публика аплодировала стоя. Скандировали: «Рай-кин, Рай-кин!» На сцене артисты не могли сдержать слез — таким неожиданным после всех предупреждений и прогнозов оказался прием.

В поездке по польским городам театру предоставляли самые большие помещения, он давал четыре-пять спектаклей и ехал дальше. Самый западный город Польши Вроцлав встретил Аркадия Райкина не столь дружелюбно. Режиссер местного театра, с которым он был знаком раньше, заранее купил билеты для своих актеров, но на первый спектакль никто из них не пришел. Такая демонстративная акция не могла не огорчить артистов, тем более что повсюду они встречали радушный прием не только широкой публики, но и театральной общественности. На второй спектакль, движимый профессиональным любопытством, пришел один из местных артистов, а на третьем представлении была уже вся труппа. Свободных мест не было, и они устроились где придется — на полу в проходе, а иные так и простояли у стены все два часа. После представления артисты вместе со всеми вроцлавскими зрителями аплодировали, а потом пришли за кулисы и взволнованно благодарили.

Театр показал 30 спектаклей в шести польских городах: Варшаве, Познани, Кракове, Вроцлаве, Лодзи, Катовицах. Почти

все местные газеты опубликовали рецензии, в которых давались самые высокие оценки искусству советских артистов. «Польские сердца были покорены сразу и навсегда виртуозным мастерством Аркадия Райкина», — писал рецензент газеты «Трибуна люду». Красноречивым свидетельством успеха стали пестревшие на страницах прессы заголовки «Паганини эстрады», «Гений метаморфозы».

На заключительную пресс-конференцию пришло около тысячи человек, она продолжалась более трех часов. Вопросы задавались самые разные: не только о театре, но и о том, как живут советские люди. Чтобы предупредить вопрос о романе В. Д. Дудинцева «Не хлебом единым», ставшем в СССР объектом официальной критики, А. И. Райкин сказал, что автор здоров, работает, ему можно написать.

«В нашей жизни, — вспоминал позднее Аркадий Исаакович, — это была одна из самых приятных страниц. Советский посол П. К. Пономаренко, который еще недавно в течение короткого времени был министром культуры, человек умный, настоящий государственный деятель, считал, что наши гастроли дали ощутимый результат, и просил продлить их на месяц». «А ведь вы, артисты, работаете иной раз эффективнее дипломатов. Вашу работу можно пощупать руками, — говорил он Райкину. — Я получал уже просьбы помочь ознакомиться с советской пьесой».

Аркадий Райкин с театром еще не раз побывал в Польше; был награжден двумя польскими орденами, являлся членом Общества советско-польской дружбы.

Поездки за рубеж стали ежегодными. 1958 год — Болгария и Чехословакия, затем Венгрия, Германская Демократическая Республика, Румыния, Югославия, снова Венгрия. В Венгрии была записана пластинка, состоялось несколько выступлений по телевидению. В Чехословакии о Райкине вышла книга «Человек со многими лицами» и был снят фильм с тем же названием. Известный чешский актер Ян Верих, написавший для ленинградского журнала «Нева» (1959. N° 2) заметку о своих впечатлениях от встречи с Райкиным, поставил его в один ряд с лучшими мировыми комиками Чаплином, Фернанделем, Тото, Дюраном. «Он чувствует пульс современной жизни, ее ритм, — писал Верих. — Ведь темп спектакля, актерской игры определяется не скоростью речи, а быстротой и ритмом актерского мышления».

«Я видел Райкина и в Праге, и в Варшаве, и там в зрительном зале сидели люди разных профессий и даже поколений, и всем было одинаково понятно и близко то, что им говорил и показывал Райкин», — отмечал Назым Хикмет.

В документальном фильме «Аркадий Райкин» (режиссер В. Катанян, оператор О. Райзман, 1967) есть кадры выступления артиста в Югославии, где показан зрительный зал, единодушный в радостном восприятии его искусства.

Любопытно и свидетельство журналистки Татьяны Тэсс: «Однажды мне пришлось слышать, как Аркадий Райкин читал один и тот же монолог на русском, чешском, сербском, румынском, словацком, венгерском, немецком и английском языках, читал так легко и увлеченно, словно знал все эти языки с детства. Краски и оттенки монолога, вся сложная его «гравировка» были полностью перенесены из одного языка в другой, и еще поразительнее звучала каждый раз знаменитая райкинская «кантилена», когда слова монолога будто сами льются с его губ, подобно плавной, певучей мелодии. Для этого требовалось не только выучить текст на чужом языке, но и перевести его в другой творческий «регистр». А ведь нередко речь шла не об одном-двух номерах, а о целой программе!»

Рассказывая о зарубежных поездках (эти рассказы, записанные мной на магнитофон, частично удалось ввести в райкинские «Воспоминания»), Аркадий Исаакович говорил о трудностях, связанных с овладением языком той страны, где предстояли гастроли. Он считал, что это совершенно необходимо, хотя и требует больших усилий и времени — может быть, за исключением болгарского языка, похожего на русский. Перевод текста заказывали иностранцам, носителям языка. К тому же переводчики должны были понимать юмор, уметь передать остроумный текст. В период подготовки гастролей артисты, и прежде всего сам Аркадий Исаакович, занимались с преподавателями, в совершенстве владеющими языком. Как всегда, в своей требовательности артист не жалел ни себя, ни партнеров, понимая, что программа воспринимается несравненно лучше, когда она идет на родном для публики языке. Реприза, оставшаяся непонятой, — худший вид провала. Когда употребляются бытовые, жаргонные словечки, укрепляется контакт с аудиторией, реакция нарастает. Чтобы подготовиться к такому выступлению, нужно было время — полгода, год. Трудно, но надо. Впрочем, в Министерстве культуры и других организациях никто об этом не задумывался.

Уже после первой поездки в Венгрию артисты поняли, что без языка там делать нечего. Начали серьезно заниматься. В результате Аркадий Райкин выступал в Будапеште в политическом кабаре «Микроскоп» на равных с венгерскими артистами. Руководители «Микроскопа» не хотели называть его театром, рассказывал Райкин. «А что же это? Касса есть? — Есть.

— Сцена есть? — Есть. — Так это театр? — Нет, не театр». В этом «Микроскопе» Аркадию Райкину и одному, и с партнерами довелось выступать не раз. Постепенно он довольно хорошо освоил трудный венгерский язык.

В Венгрии у Аркадия Исааковича сложились дружеские взаимоотношения со многими людьми, среди них был и генеральный секретарь Венгерской социалистической рабочей партии Янош Кадар. Он несколько раз ездил в эту страну не только на гастроли, но и на отдых на озеро Балатон. Именно там, в пионерском лагере для детей советских дипломатов, впервые выступил «на публике» со своими пантомимами Костя Райкин.

Немало добрых друзей оказалось у Аркадия Исааковича и в Болгарии. Познакомился с известным русским актером и режиссером Николаем Осиповичем Массалитиновым и его дочерью Таней, талантливой актрисой. Н. О. Массалитинов с 1925 года жил и работал в Софии, возглавлял школу-студию при Народном театре, впоследствии ставшую Высшим институтом театрального искусства.

В болгарской столице смеха Габрове Аркадия Райкина избрали почетным гражданином, ему выпала честь открыть новое здание театра — это событие специально приурочили к гастролям ленинградцев. Специально для их выступлений болгары создали передвижную сцену с кулисами и помещением для актеров, что позволило давать представления не только в городах, но и в сельской местности. С помощью болгарской технической службы в долине монтировалась театральная сцена, зрители усаживались на склоне горы. Однажды, рассказывал Аркадий Исаакович, играли на футбольном поле. Под хохот зрителей на трибунах артисты выбежали на поле в трусах и майках. А через минуту, когда открылся занавес, они все были уже в концертных костюмах. Подобные шутки помогали устанавливать контакт с незнакомой публикой.

В Румынии газеты публиковали материалы о гастролях театра Аркадия Райкина ежедневно. Писали журналисты, актеры и зрители, не имеющие отношения к искусству. Привезенная из Румынии большая пачка рецензий была передана для перевода молдаванину, который уехал с ними в Кишинев, где они, к сожалению, и пропали. Впрочем, на родине, как скоро убедился Аркадий Райкин, свидетельства успехов советского искусства за рубежом оказывались никому не нужными. После первой поездки в Польшу он пришел в Министерство культуры с чемоданом рецензий. В коридоре встретил более опытного в гастрольных делах руководителя Ансамбля народного танца Игоря Александровича Моисеева, уже несколько раз побывавшего за

рубежом со своим коллективом. Тот удивился его наивности: «Что вы! Это же здесь никого не интересует. Съездили — и хорошо!» Зато следы гастролей театра Аркадия Райкина оставались в языковом обиходе тех стран, где он побывал. Так, в монологе «Скептик», который пользовался большим успехом в Венгрии, был текст: «Нет, теперь тоже... Кое-что есть... но... не то!» По-венгерски «кое-что есть» — «валамиван». Это так понравилось венграм, что у входа в большой будапештский универмаг появилась реклама: «Приходите к нам, у нас валамиван!» Этими словами Аркадия Райкина встречали и на улицах Будапешта. А в Румынии в языковой обиход вошел вопрос из еще одной сценки Ленинградского театра миниатюр: «И что же это будет?»

«Не стоит усложнять»

В 1962 году с миниатюрами «Жизнь человека», «Диссертация», «Походка», «История одной любви», «Времена года» Аркадий Райкин принимает участие в Международном фестивале пантомимы в Западном Берлине, стоившем ему немало сил и нервов. Поехав за границу вместе с профессором-искусствоведом Ю. А. Дмитриевым в качестве гостя и участника дискуссии о пантомиме, он с всегдашней тщательностью готовился к предстоящему докладу. И только прибыв в Берлин, как нередко у нас бывало, с опозданием «по техническим причинам», он узнал, что включен в состав выступающих артистов. До него свою программу показывал Марсель Марсо. Аркадию Райкину предстояло провести целый концерт, хотя собственно пантомимы в его репертуаре было мало. Но билеты были уже проданы, изменить что-либо не представлялось возможным.

Тексты номеров, которые ему пришлось включить в концерт, надо было перевести на немецкий язык и выучить — и всё это сделать за 64 часа, оставшихся до выступления. Эти 64 часа он не спал, пил кофе и работал, осваивая немецкий текст. По счастью, благодаря педагогам его петроградской школы он немного владел немецким. Но требовалось, чтобы текст стал «своим», чтобы включилась механическая память. Пришлось мобилизовать всё: энергию, память и главным образом волю. «Это было, как шок, — вспоминал Аркадий Исаакович. — У меня сохранилось ощущение, будто я подержался за провод высокого напряжения, не знаю, почему меня не испепелило». Впрочем, перенапряжение вскоре дало о себе знать — он перенес инфаркт.

Выйдя в очередной раз из больницы, Райкин рассказал об этом фестивале министру культуры СССР Е. А. Фурцевой. Она посмеялась и поблагодарила за «забавный рассказ»: «Не стоит усложнять. Вы ведь вышли тогда из положения...» «По-житейски Екатерина Алексеевна была неглупая женщина, но чтобы быть министром культуры, думаю, этого всё же мало», — написал в своих «Воспоминаниях» Райкин. «Ошибочка вышла» — так назвал он маленькую главу, посвященную этой изнурительной поездке.

На Би-би-си

В 1964 году А. Райкин с Р. Ромой и партнерами по театру В. Горшениной, М. Максимовым, В. Ляховицким, И. Минковичем и И. Петрущенко снимаются в цикле картин режиссера Джо Мараса для британского телевидения. «Наш юмор в гостях у англичан», шедший почти целиком на английском языке, потребовал около года подготовки. В программе были «Лестница славы», «Диссертация», «Времена года», «Горит, не горит», «Скептик», «Три женитьбы», «Новеллы о любви» и др.

Знакомство с англичанами началось немного раньше. Среди многих иностранцев, побывавших на спектаклях Аркадия Райкина, оказался и английский посол, любитель юмора, к тому же немного знавший русский язык. Любопытный рассказ о посещении британского посольства мне удалось записать на магнитофон и включить в «Воспоминания» Аркадия Исааковича.

Однажды Райкин получил официальное приглашение приехать с женой из Ленинграда в Москву, чтобы выступить в посольстве Великобритании. Посол возвращался на родину и устраивал прощальный вечер. Утром артистов встретили на вокзале и доставили в посольство на завтрак.

Им показали посольский особняк, подарили какие-то журналы, пластинки, после обеда отвезли на отдых в гостиницу «Москва». А вечером — концерт в посольстве. Артистов поблагодарили и после окончания приема отвезли на вокзал, посадили в «Красную стрелу». Так закончился день, проведенный как бы на английской земле.

Мысль о выходе его искусства за пределы собственного отечества и «стран народной демократии», как тогда принято было называть государства Восточной Европы, не оставляла Райкина, приглашение выступить в британском посольстве было для него, конечно, весьма лестным. Для англичан этот концерт послужил своего рода смотринами, в результате которых последовало упомянутое приглашение на британское телевидение. Программу формировали сами, ни с кем не согласовывали. Английская сторона предоставила это право Райкину, а чиновники Министерства культуры были безразличны к успеху гастролей — главное, чтобы не было неприятностей и скандалов.

Контракт был для театра очень ответственным. На Би-би-си открывался новый тринадцатый канал, и по этому случаю приглашались известные комики из разных стран Европы и США. Аркадия Райкина и его театр, в отличие от других участников

мероприятия, в Англии знали только по фотографиям и упоминаниям в прессе. Екатерина Аркадьевна рассказывает связанный с этой поездкой забавный эпизод. Когда артист прилетел в Лондон, его в аэропорту «Хитроу» встречала толпа журналистов. Первый же вопрос, заданный ими, содержал в себе подвох: «А сколько вы получаете за концерт в СССР?» Что мог ответить на него советский артист? «Ну, приблизительно столько же, сколько и здесь». На следующий день лондонские газеты вышли с заголовками «Райкин — самый дорогой артист мира!».

Прежде всего потребовались серьезные, основательные занятия английским языком. В качестве партнера Аркадий Райкин поначалу пригласил комического актера Билли Кэмпбелла, работавшего в оркестре Л. О. Утесова. Огненно-рыжий, с выразительными жестами и мимикой, он составлял с Аркадием Исааковичем отличный дуэт. Райкин говорил на русском языке, а партнер, как бы переспрашивая его, переводил на английский. Такой необычный парный конферанс уже репетировался на сцене Театра эстрады, когда дело осложнилось тем, что Кэмпбелл, сын одного из ведущих деятелей Коммунистической партии Великобритании, несмотря на хлопоты советской стороны, визу на въезд в Лондон не получил.

В конце февраля 1964 года Райкин и Рома выехали на Туманный Альбион поездом через Париж, а чуть позднее вылетели прямо в Лондон Горшенина, Максимов, Ляховицкий, Минкович, Петрущенко. Аркадий Исаакович рассказывал после возвращения, что программу, рассчитанную на 1 час 15 минут и заранее тщательно подготовленную, по приезде в Лондон репетировали в специально снятом здании какой-то церкви. Несмотря на мрачноватое помещение и запах ладана, репетиции — их проводил режиссер Джо Маграс — шли весело. С самого начала стало ясно, что англичане прекрасно понимают английское произношение русских артистов и русский юмор. Более того, в сатирических персонажах англичане увидели собственных бюрократов: «Вот вы показываете бюрократа, а ведь известно, что истинный бюрократ родился в Англии. А вашу хитрость — дать персонажам русские имена для отвода глаз — мы, конечно, раскусили».

Репетиции шли по восемь часов в течение десяти дней, переместившись в здание мюзик-холла. Постепенно среди осветителей, рабочих, техников и других сотрудников телевидения стали появляться «болельщики», артисты внимательно следили за их реакцией, в соответствии с ней что-то корректировали. Съемка происходила в небольшом зале, заполненном публикой, заранее купившей билеты. Живая реакция

зрителей стала одним из слагаемых успеха.

Выступление на британском телевидении, показанное уже после возвращения артистов в Ленинград, вызвало живой интерес. Пресса откликнулась большими статьями. «Сегодня на телевидении работает немало хороших актеров, но среди них нет ярких индивидуальностей. Они не личности, а всего лишь «действующие лица», которыми манипулируют расчетливые сценаристы, использующие их манеру, характерные черты в пределах того, что называется комедия положений», — писала газета «Таймс». Райкина же журналист сравнивал с Чаплином: «У него есть от Чарли Чаплина потрясающая экспрессия, пластическая выразительность. Благодаря дару передавать оттенки человеческих чувств он создает образы, которые не нуждаются в комментариях. Подобно Чаплину, он может отважиться пройтись по тонкому льду чувства и при этом не поскользнуться. Кого можем отнести к таким гениям? Чаплин, Роб Вилтон, Райкин — кто они, комики, клоуны или кто-то еще? У них огромное чувство юмора, но они остро сознают, что комическая ситуация может быть превращена в драматическую. В этом смысле они родственны».

В другой статье, также опубликованной в «Таймс», автор пишет о Райкине как о характерном актере, который «основывает свою работу на тщательном и в то же время доброжелательном наблюдении за нравами и поведением людей». Рецензент отмечает мягкий юмор артиста, его сердечность, его стремление увидеть в своих персонажах и высокое, и смешное.

Вскоре после возвращения артистов из Лондона Советский Союз посетил известный английский драматург Джон Бойнтон Пристли. Его пьеса «Он пришел» ставилась у нас многими театрами. Пристли, не успевший посмотреть выступление русских артистов в Англии, пришел на спектакль Ленинградского театра миниатюр. После спектакля он долго беседовал с Аркадием Исааковичем о трудном жанре комедии, о необходимости совмещения смешного и серьезного, о силе искусства, сближающего народы.

Следствием успеха телепередачи с участием артистов Театра миниатюр стало новое приглашение британского телевидения, теперь уже на четыре программы. Через год, в июне 1965-го, состоялась вторая поездка в Лондон. Аркадий Исаакович волновался — программа должна быть не просто равноценна, а обязательно лучше. И артисты оправдали ожидания телевизионных боссов и лондонской публики.

Когда собирались ехать в третий раз, Райкина вызвала Фурцева. Разговор был коротким. «Аркадий Исаакович, вы ведь,

кажется, уже были в Англии? — Был. — Ну пусть теперь поедет Зыкина». Что можно возразить? «Действительно, пусть поедет. Хорошая артистка». В итоге контракт был разорван и заплачена огромная неустойка. Больше на английское телевидение Райкина не приглашали.

Е. А. Фурцева, тогдашний министр культуры, была приятельницей певицы Людмилы Зыкиной. Но весьма возможно, что Зыкина и вовсе была ни при чем и Фурцева отменила эту поездку не сама, а по указанию вышестоящего органа. Слишком хорошо принимали Райкина в Англии, слишком много он приобрел поклонников и «нежелательных» знакомств, чего не любили «наверху». К сожалению, самые невинные личные контакты с иностранцами могли служить поводом для отказа в деловых и туристических поездках.

Не состоялись и запланированные гастроли в Японии, к которым уже велась подготовка — Аркадий Исаакович в течение нескольких месяцев учил труднейший японский язык. Известный импресарио Сол Юрок неоднократно приглашал Райкина в США, предлагая кроме концертов участие со своим репертуаром в большом ревю «Не в бровь, а в глаз» вместе с американскими комиками. Об этих приглашениях самого артиста даже не всегда ставили в известность, всякий раз отвечая, что Райкин приехать не может то из-за болезни, то по причине подготовки к ответственным гастролям. Логику таких отказов понять невозможно. Сам Аркадий Исаакович свое «заточение» в пределах Восточной Европы воспринимал крайне болезненно. В результате поехать в США он смог лишь в конце своей жизни. Кто-то подсчитал, что за 40 с лишним лет существования Ленинградский театр миниатюр в зарубежных гастролях (в основном в странах «народной демократии») провел в общей сложности не более двадцати—двадцати пяти недель.

Глава тринадцатая ВЫСОКОЕ ИСКУССТВО ЭСТРАДЫ

Над чем смеялось время

Тема неумолимо бегущего времени приобрела в театре А. И. Райкина драматический аспект. Она возникла в сознании будущего артиста еще в юные годы, когда, прикованный болезнью к постели, он много думал.

Впоследствии снова и снова он будет осмысливать итоги своей жизни, которая прошла в непрерывной борьбе, и однажды заметит: «Я понимаю, что, в общем-то, своим искусством, может, ничего и не исправил. Но назначение сатиры в том, чтобы заставить людей стремиться зло исправить. И если я заставил задуматься хотя бы десять человек, значит, работал не напрасно». Оставаясь человеком своего времени (по его признанию, «в душе всегда жил свой собственный цензор»), Райкин стремился говорить со сцены о том, что было принято . замалчивать. И люди, изголодавшиеся по правде, с нетерпением ждали его слов, помогавших осмысливать действительность, научились понимать его выразительные междометия, паузы. «...Нам, старым большевикам ежово-бериевских лагерей, Ваши выступления по радио были почти единственным утешением, отрадой», — писал артисту корреспондент из Куйбышева.

Райкин чрезвычайно высоко поднял авторитет эстрады, безгранично расширил ее возможности. Ленинградский театр миниатюр становится подлинной академией эстрадной драматургии. Вслед за Гиндиным, Рыжовым и Рябкиным эту академию прошли молодые инженеры Е. Бащинский, Б. Зислин и А. Кусков (они писали под псевдонимом Настроев), вскоре ставшие постоянными авторами театра Аркадия Райкина. В этом театре взошла звезда Михаила Жванецкого.

Подготовка к зарубежным гастролям, особенно трехдневная поездка в Западный Берлин с неожиданным участием в Международном фестивале пантомимы, сказавшаяся на здоровье Аркадия Исааковича, изменила ритм работы Ленинградского театра миниатюр. В 1960-х годах вышли лишь четыре спектакля: «Время смеется» (1963), «Волшебники живут рядом» (1964), «Светофор» (1967) и «Плюс-минус» (1969).

И снова тема времени: «Тик-так, тик-так, какие легкомысленные звуки! Это смеется время. Да-да, оно умеет смеяться, иногда радостно, иногда саркастически, иногда и гневно. Это человек хозяином идет по жизни. Мысли, дела, планы — заполнена каждая минута. Тик-так, тик-так, пульсом стучит время. Оно улыбается человеку, оно идет рядом с ним! Тик-так, кое-как... Тут поспал, там поболтал, жизнь прошла неизвестно

когда... Ни себе, ни людям». Большой вступительный монолог Аркадия Райкина к спектаклю «Время смеется» следовал за веселой песенкой «Тик-так» на музыку Георгия Портнова.

По сравнению с высокими оценками, данными зарубежными рецензентами, в своем отечестве отношение к спектаклям Ленинградского театра миниатюр и творчеству Аркадия Райкина было по-прежнему противоречивым. «Так ли смеется время?» — грозно спрашивал Юрий Зубков на страницах журнала «Советская эстрада и цирк». Конечно, скромный журнал — не газета «Правда», а Юрий Зубков — не Давид Заславский. Но он был не одинок. К нему присоединился критик газеты «Советская культура» со статьей «Когда смещаются акценты». 6 связи со спектаклем «Время смеется» возникла даже полемика между «Литературной Россией» и «Советской культурой». Виктор Ардов («Литературная Россия») увидел в представленных на сцене невеждах и дураках как бы ожившую опору культа личности Сталина, он оценивал двадцать четвертую программу Ленинградского театра миниатюр как новую взятую им высоту, сравнивал Аркадия Райкина со знаменитым спортсменом-прыгуном Валерием Брумелем. Иные оценки давались на страницах «Советской культуры», где критик сетовал на перегруженность спектакля негативными сентенциями, однообразие, однотонность звучания. В примечании редакция полемизировала с «Литературной Россией». «Если под дураками разуметь людей с ограниченными умственными способностями, то над ними не стоит смеяться. Иное дело глупость, идущая от невежества, от самомнения и нежелания прислушиваться к людям. Тлавное, впрочем, не в этом. Неужели Виктор Ардов всерьез полагает, что наибольшим злом наших дней являются для Райкина и его театра «людишки» (словечко-то чего стоит!), служившие опорой культа личности? Такая похвала, если в нее вдуматься, звучит клеветой на талантливого артиста», — запальчиво утверждал рецензент «Советской культуры».

В качестве арбитра в спор включилась газета «Известия» с неподписанной заметкой «Неясные акценты»: «Дорогие товарищи из «Советской культуры», уж не призываете ли вы деятелей сцены объявлять заранее, перед началом спектакля, о каких дураках, какого именно сорта идет речь?»

У Аркадия Райкина время смеялось над неким Попугаевым, сквозным персонажем нового обозрения. Смеялось и саркастически, и гневно, и весело. Вот Попугаев в скромной должности начальника отдела кадров, который по указанию руководства должен был из числа сотрудников выдвинуть изобретателя. Его выбор пал на безотказного работника (Г.

Новиков), который не имел к изобретательству ни таланта, ни даже способностей (сценка М. Ланского так и называлась «Талант»). Но никаких доводов Попугаев не слушал. Он опирался на собственный опыт — когда-то его, начинающего ветеринара, вызвал начальник («Здоров был мужик, сам говорил, других не слушал»), посадил на кадры, с тех пор он и сидит. Ничего, справляется. Зачем талант? Бюрократ решительно, не раздумывая, делает, что прикажут.

Попугаев снова появляется в сценке А. Хазина «Невероятно, но факт». На этот раз он пришел к известному профессору принять его огромную личную библиотеку — девять тысяч книг, — безвозмездно отданную государству. Не в силах понять бескорыстный поступок, Попугаев допрашивал профессора, подозревал его в злом умысле сокрытия книг и чуть не доводил до инфаркта. Используя трансформацию, Аркадий Райкин играл в этой сценке две роли, основанные на контрасте: старого ленинградского интеллигента, ранее не однажды представленного им на сцене, и отъявленного хама Попугаева, истово выполняющего порученное начальством дело. В качестве «связной» между двумя персонажами выступала жена профессора (Р. Рома), понимавшая всю нелепость ситуации и пытавшаяся как-то ее сгладить. Она оставалась на сцене, в то время как профессор по-старчески неторопливо скрывался в своей библиотеке. Ритм мгновенно менялся. На актера на ходу надевали плащ, непременную шляпу, давали в руки портфель, прикрепляли парик и маску, закрывающую часть лица. За две секунды неузнаваемо менялись внешность, манера поведения, походка, жесты — Райкин представал в облике Попугаева. Невидимые зрителям профессор и Попугаев встречались, разговаривали. Артист не просто вел диалог двух разных персонажей, но и продолжал их играть. «Зачем вы это делаете? — спросил его снимавший сцену кинооператор, наблюдавший за кулисами мгновенную смену масок. — Ведь зритель не видит персонажей!» — «Но зато он их слышит!»

Еще один агрессивный, очень смешной райкинский дурак представал в сценке «Фикция». Странное сочетание видавшей виды шапки-ушанки и короткого, с претензией на моду, пальто в ядовито-фиолетовую крупную клетку говорило о его кругозоре. Спущенная на лоб челка прикрывала глаза. У персонажа дефект речи — он не выговаривает букву «ф», звучащую у него как «с». Он пришел в благопристойную ленинградскую квартиру по рекомендации с серьезными намерениями — жениться. Предполагаемая невеста оканчивает институт, ей предстоит работа на Севере, но уезжать из Ленинграда она решительно не

хочет. (Эта злободневная тема не однажды и по-разному представлена у Райкина, начиная еще с довоенного фильма «Доктор Калюжный».) Не снимая пальто, с порога жених сразу начинает деловой разговор, выясняя, на ком надо жениться («На вас, мамаша?» — обращается он к хозяйке дома, к удивлению ее мужа), но спрашивает только для порядка — ему всё равно, кто станет его супругой. Быстро осваивается, садится за стол, прихлебывает чай, закусывая печеньем. Он не так глуп, как кажется на первый взгляд: всякий раз делает вид, что готов уйти, как только чувствует, что мамаша и папаша не оценили его благородные намерения. Широко раскрыв рот, он уморительно смеется: «ге-ге» или «га-га». Когда вопрос о «сиктивном» браке решен — ударили по рукам, он уходит, не попрощавшись с невестой. После минутного перерыва снова открывается занавес — на сцене та же ленинградская квартира. В дом вваливается «сиктивный» жених с женой, ребенком, тремя старыми бабками, вещами и козой! Финал не только смешон, но и страшноват, тем более что тема «сиктивных» женихов не исчерпана и в наши дни.

Невежество — хитрое, расчетливое, себе на уме — Аркадий Райкин высмеивал в фельетонах М. Азова и В. Тихвинского «Перекур» и «Коликчество и какчество», объединенных под названием «Строитель». Благодаря злободневности темы монологи получили широкий резонанс, многие словечки и выражения вошли в обиход.

Это было время, когда по всей стране развернулось массовое строительство жилых домов, множество людей переезжали в новые квартиры. Радостное событие подчас омрачалось неполадками, вызванными недобросовестностью строителей, их желанием поскорее сдать объект. В печати развернулась дискуссия о качестве.

Аркадий Райкин появлялся перед зрителями без грима и парика. Туповатый «рубаха-парень» доверительно делился со зрителями своими убеждениями. «Где работаешь? — В стройке. — Что делаешь? — Курю». Комизм усугубляла современная, «научная» терминология героя, живущего, по его словам, в век «прогресса и прогрессивки». Рисуясь перед слушателями, он стремится высказываться подчеркнуто «изящно» — со значением произносит слово «банкет» и тут же поясняет: «Это вам не понять, это по-французски. Проще говоря, ставишь поллитру...» Но главное — он убежден, что для него важно количество, а за «какчество» должен расплачиваться жилец, который «уже и не жилец», ежели у него «бачок не работает» или кран не с той стороны течет. «Мне за что деньги платят? — За количество». Циничная философия «мой кусок хлеба — твое масло»

подкреплялась нагло-развязным, самоуверенным тоном, выразительными движениями рук, привыкших брать.

Возмущение Ю. Зубкова вызвала и миниатюра М. Гиндина, К. Рыжова и Г. Рябкина «По пути во Францию», в которой речь шла о характеристиках, требовавшихся для получения туристической путевки. Критик оправдывал перестраховщиков, поломавших планы, а иногда и судьбы людей, ссылаясь на опасность утраты «революционной бдительности». Не благодаря ли «революционной бдительности» российский Чаплин не получил в свое время мировой известности, которой был, несомненно, достоин?

Неожиданной, близкой театру абсурда, уже утвердившемуся в репертуаре польских, чешских и других иностранных театров, стала небольшая пьеса тех же авторов «Жил-был Дима» («Нестандартное заявление»). Это была одна из первых попыток на советской сцене обратиться к театру абсурда. В маленькой пьесе молодой человек, женившись на женщине, недавно овдовевшей, неожиданно обнаруживает в шкафу, куда он собирался повесить пиджак, скелет ее предыдущего мужа, бедного Димы. «Я его съела! Ням-ням», — спокойно поясняет молодая жена. Занавес закрывается, далее действие развивается в виде прерывающегося крошечными сценками монолога несчастного молодожена, перепуганного предстоящими испытаниями. Он обращается в милицию, где дежурный (В. Ляховицкий) поясняет:«Ничего страшного не произошло. Ведь съели его в семейном кругу!» Он бросается к сослуживцам покойного — да, они видели его каким-то недоеденным, но теперь от него остался только профсоюзный билет. Апеллирует к соседям — и получает ответ: дело происходило до двенадцати часов ночи, какие могут быть претензии?.. Когда спустя какое-то время в квартиру приходит новый избранник, в шкафу стоят уже два скелета.

Небольшой, но значительной для спектакля оказалась роль жены-людоедки в исполнении Р. М. Ромы. Соседство со скелетом, нешуточные страдания молодого мужа никак не влияли на бытовую манеру, в которой артистка вела свою роль. В ней как бы сочетались два образа: реалистический, даже бытовой, и фантастический, аллегорический. Благодаря таланту артистки фантастика обретала реальность, а реальность, в свою очередь, густо окрашивалась фантастикой. Маленькая пьеса была непривычна не только для широкого зрителя, но и для критиков, предпочитавших ее вообще не упоминать. О ней говорится только в книге Адольфа Бейлина, но автор видит в пьесе «Жил-был Дима» лишь традиционную тему борьбы с равнодушием.

Смешной, но одновременно, увы, и грустной была пьеса «Справки» Виктора Ардова — по определению автора, небольшая сюита, составленная из мимолетных сценок. Молодой, еще не ведающий, что его ожидает, герой Аркадия Райкина, что-то весело напевая, приходит за справкой, удостоверяющей его местожительство. С ним вежливо разговаривают, но просят принести справку, что ему нужна справка. И снова — «Принесите справку, что вам нужна справка для получения справки» и т. д. От одного стола несчастный перебегал к другому: «Скажите, могу ли я получить у вас справочку о том, что мне нужна справка для получения спра-а-вищи о том...» Волокита, с которой всем приходится встречаться, продолжалась до бесконечности. Темп нарастал. Получая всюду один и тот же ответ, герой терял рассудок. Виктор Ардов описал, как играл Райкин его «Справки»: «Он почти не исправлял сценки. Сократил немножко, добавил короткий финал. Но артист придумал столько поразительных по юмору и по мысли деталей, что я не могу и сегодня без хохота глядеть на него. И поверьте: меня веселит исключительно то, что принес в это сочинение исполнитель. Например, изображая сумасшествие, которое постигло героя в результате волокиты с выдачей справки, Райкин внезапно начинает обращаться с собеседником как с контрабасом: пальцами левой руки перебирает его шею, словно струны, а правой рукой делает движение поперек спины партнера — будто рука эта вооружена смычком. И при этом артист издает гудение, похожее на звуки музыкального инструмента». Такие находки придавали авторскому материалу яркую комедийность, эксцентризм, нюансы, усиливающие восприятие эстрадного номера.

В спектакле для разрядки были и комические, полные юмора сценки, и монологи, такие как «Пуговицы» («Что главное в туалете интеллигента? — Пуговица», — вещал директор фабрики) или «Штамповщики» (закутанных в одинаковые одеяльца, лежащих в одинаковых колясках младенцев нечаянно перепутали вышедшие с ними погулять отцы). Спектакль завершался монологами зайца, волка и попугая, своеобразными баснями в прозе (авторы М. Азов и В. Тихвинский). Райкин исполнял их без масок, тонко воспроизводя повадки животных.

Как обычно, спектакль Ленинградского театра миниатюр затрагивал разные темы, но на этот раз он был жестким, колючим, остро сатиричным. Время смеялось не только над наследниками культа личности Сталина, которые продолжали давать о себе знать, оно подсмеивалось и над самим артистом, над его усилиями изменить психологию людей и существующие порядки.

В 1961 году в Ленинграде театр торжественно отметил пятидесятилетие А. И. Райкина. На сцене Театра эстрады водрузили золоченое кресло для юбиляра. А рядом, ближе к зрителям, сам Аркадий Исаакович поставил еще одно кресло, в которое усадил свою маленькую, хрупкую маму Елизавету Борисовну. Герман Новиков придумал небольшую шуточную пантомиму по мотивам шедшего тогда спектакля «Времена года». Все члены коллектива, включая служащих театра, были наряжены в костюмы гномов, приклеили бороды, надели маски, шутили, импровизировали. Участники этого торжества вспоминали, что всё было как-то на редкость по-семейному, весело, тепло, искренне. Сидя на сцене, мама Аркадия Исааковича плакала. Он сам тоже не мог сдержать слез. Слезы были и на глазах у многих артистов.

Наступала новая пора жизни Райкина. В 1961 году вышла первая книга о нем — «Аркадий Райкин», написанная Адольфом Бейлиным, в 1965-м состоялось ее переиздание. **В** 1965-м ушла из жизни Елизавета Борисовна. «Актер — это часть природы, если не сама природа, поэтому всякое может случиться, но невзирая на то, что у тебя на сердце кошки скребут, должен быть в форме, — говорил Аркадий Исаакович. — Вот я в день смерти матери должен был выйти на сцену. Как вам сказать — этим не хвастаются, это профессия актера — скрыть свои подлинные чувства... думать не о матери, которой не стало...»

Автор? Соавтор?

Гинряры (М. Гиндин, Г. Рябкин, К. Рыжов), Настроев (Е. Бащинский, Б. Зислин, А. Кусков), М. Жванецкий, В. Синакевич и В. Сквирский — перечень имен авторов, сотрудничавших с Театром миниатюр, можно продолжить. Еще в «Светофор» была включена сценка «Директор», придуманная тремя хорошо знающими производство молодыми людьми, писавшими под общим псевдонимом «Настроев», в которой был представлен один день современного директора большого завода. С конца 1950-х годов Аркадий Райкин всё чаще и последовательнее обращается к молодым, неопытным авторам, их дарования раскрываются в процессе работы над спектаклем. Позднее, в 1980-х, Райкин открыл Михаила Мишина, Семена Альтова. «Два года, целиком отданные спектаклю «Мир дому твоему», — признавался Альтов, — ежедневные встречи с Аркадием Исааковичем, его импровизации на репетициях, его работа над текстом, стали для меня той неоценимой школой, которую не могут заменить никакие университеты».

Зачем ему еще и эта забота? Не проще ли пользоваться тем готовым, что могут предложить действующие, профессиональные сатирики и юмористы, тем более что вряд ли кто-нибудь из них откажется работать с Райкиным?

Уже упоминалось, что сам Аркадий Исаакович не раз говорил в интервью о молодых, непрофессиональных авторах, имевших технические специальности. Они привлекали Райкина нестандартностью мышления, свежестью взгляда на мир. Далекий от естественных наук, он с огромным уважением, почти детским почтением относился к их представителям. С гордостью рассказывал о знакомстве с академиками Л. Д. Ландау, П. Л. Капицей, Я. Б. Зельдовичем, с которым он учился в одной школе.

— Какая из точных наук, по-вашему, самая полезная? — спросил его корреспондент.

— Математика. Многие великие люди признали это до меня. Я верю им на слово, ибо не могу похвастаться математическими знаниями. На математиков всегда смотрю с удивлением и восхищением.

То же отношение было у артиста и к представителям других естественных и точных наук. Для Райкина, с его эмоциональностью, способностью загораться, этот фактор при выборе авторов играл немаловажную роль.

Конечно, для него был чрезвычайно важен свежий взгляд молодых людей. Но, кроме того, важно было еще и другое. И в

наших беседах, и в выступлениях в прессе Аркадий Исаакович не раз говорил о значении эстрадной литературы, о привлекательности работы с такими писателями, как М. Зощенко, Е. Шварц, Л. Славин. И все-таки встречи с ними были единичными: одна вещь Шварца, одна — Славина, две — Зощенко среди бесчисленного множества произведений разных авторов, чьи имена в советской литературе не очень известны. Особняком стоят Владимир Поляков, Владимир Масс, Михаил Червинский, Александр Хазин — профессиональные сатирики и юмористы, постоянно писавшие для эстрады, хорошо знавшие ее специфику. На протяжении первого периода творческой биографии Райкина они много работали для него. Преклоняясь перед талантом артиста, они писали не просто с расчетом на его возможности, ориентируясь на достигнутый им уровень, а, более того, стремились открыть еще неизвестные стороны этого таланта, показать его новые грани. Подобная работа была бы невозможна без взаимности, постоянной готовности Райкина идти навстречу всему новому, осваивать еще неизвестные жанры и формы.

Нередко инициатива шла от самого артиста, опытные литераторы на лету подхватывали и развивали его предложения и замыслы. Период сотрудничества с профессионалами закончился спектаклем «Волшебники живут рядом» по пьесе Александра Хазина, поставленным в 1964 году. Практика работы с молодыми, которая началась еще раньше, с Гинряров, в последующие годы стала основной. Не означало ли это снижение требовательности к литературному качеству репертуара, не было ли шагом назад, несмотря на свежесть взгляда молодых авторов?

Булат Окуджава сказал:

Каждый пишет, что он слышит,
Каждый слышит, как он дышит,
Как он дышит, так и пишет.

Райкин играл, как дышал. «Текст в работе актера, — говорил он, — это только повод для размышлений. Нельзя играть сам текст, его надо обогатить, найти нюансы смешного, грустного, ироничного, доброго». Бывало, в процессе работы над ролью текст изменялся почти до неузнаваемости. А иногда актерские поправки были, казалось, незначительными, но как они углубляли содержание, расставляли смеховые акценты!

Виктор Ефимович Ардов говорил о соавторстве артиста, перерастающем в авторство: «Райкин не стремится обозначить на афише свое имя в качестве одного из сочинителей спектакля, подобно многим театральным и киночестолюбцам. А между тем артист не только отбирает драматургический материал для своих

выступлений, но и организует его. Можно было бы сказать, что Райкин «подминает» под себя сценки и монологи, водевили и интермедии различных авторов, ибо произведение любого драматурга звучит в этом театре по-райкински... Но дело в том, что сам Райкин показывает нам такое разнообразие стилей исполнения, приемов, типов и характеров, что подобное обвинение звучит как беспредметное. Артист обогащает, а не обедняет исполняемые им вещи».

В соавторстве с такими писателями, как Поляков, Масс, Червинский, Хазин, Райкин многое для себя открывал, постигал новые приемы и формы сатирического искусства, расширял свой актерский диапазон. К 1960-м годам этот период закончился. С Владимиром Поляковым они разошлись, скончался Михаил Червинский, к 1964 году относится последняя работа с Александром Хазиным. Твердо и настойчиво, как всё, что он делал, Райкин продолжал формировать свою собственную драматургию. Теперь соотношение сил изменилось: технику комического осваивали работающие с ним молодые, начинающие авторы, в течение нескольких лет они получали в театре Райкина законченное «высшее юмористическое образование».

«Я переделывал свои тексты по десятку раз, — вспоминал впоследствии Михаил Жванецкий, — но Райкин вновь и вновь требовал улучшения. Эта работа была бы невыносима, если бы я не разделял душой те же взгляды, которые исповедовал он».

Если в любом виде сценического искусства артист является одной из главных фигур, то на эстраде эта фигура поистине центральная, он один находится в фокусе внимания зрителей. Привычно числить Райкина по ведомству эстрады. Разножанровость, калейдоскопичность, самоценность его творчества, не нуждающегося ни в каких украшениях (часто артист произносил свои монологи перед занавесом), — всё это ассоциируется с искусством эстрады. И всё-таки это театр, пусть своеобразный, «малоформатный», но театр. Аркадий Райкин создал свою законченную и самобытную театральную систему. Эстрадные подмостки он населил бесконечным множеством разнообразных фигур, которые безраздельно подчинялись его воле. В. Ардов остроумно сравнил его с «кукловодом в театре марионеток, который управляет движениями, и жестами, и поступками своих кукол, произносит за них слова, но ни в малой степени не сливается с ними».

Но почему же так болело его сердце, когда он показывал мерзавцев и негодяев, людей, по-своему мечтающих о счастье, ошибающихся, веселых, недовольных, уверенных и сомневающихся, шагнувших на сцену прямо из цеха, из конторы

учреждения, с улицы, из дома? Сопереживание, необходимое кукловоду, у Райкина приобретает форму перевоплощения, в котором остается место его собственной позиции, его отношению к происходящему. Более того, эта позиция тем отчетливее, чем полнее перевоплощение артиста, чем ярче и убедительнее созданный им персонаж. Мироощущение Райкина, его любовь и ненависть, его собственная боль запечатлены в нескончаемом ряду этих персонажей, равно как и в прямых обращениях к аудитории — монологах и «размышлениях».

В наш лексикон давно и прочно вошли термины «авторское кино», «авторская песня». Кинорежиссеры стремятся быть не интерпретаторами готового литературного произведения, а именно авторами фильма, то есть стараются выразить собственное мироощущение. На интересе к личности выросло и увлечение авторской песней, начавшееся у нас с 1960-х годов и связанное с именами Александра Галича, Булата Окуджавы, Владимира Высоцкого, Новеллы Матвеевой. Бардовская песня Юрия Визбора, Юлия Кима, Татьяны и Сергея Никитиных изначально влияла на профессиональную эстрадную песню, входила в драматические спектакли.

В отличие от авторского кино, авторской песни, авторского концерта понятие «авторский театр» предполагает, как правило, театр режиссерский. Но если в кино режиссер по своей воле отбирает и монтирует куски отснятой мертвой кинопленки, то в театре актер, уступивший свое лидирующее положение режиссеру, все-таки вносит неизбежные коррективы в общую постройку, так или иначе участвует в ней. Что же касается Аркадия Райкина, то, по свидетельству режиссера А. Белинского, 80 процентов репетиционного времени, если не больше, он тратил на работу с авторами. Каждая исполняемая им вещь бесконечно переделывалась, снимались накануне премьеры уже полностью готовые монолог, миниатюра и даже, как мы помним, целый спектакль «В связи с переходом на другую работу». Он без сожаления отказывался от готовой миниатюры, если не был удовлетворен остротой и новизной постановки вопроса или художественным решением. При помощи приглашенных авторов, а иногда и вовсе без них он создавал свою драматургию, свой авторский — актерский — театр.

Время великих комиков, равно как и великих трагиков, закончилось с утверждением режиссуры, ставшей главной, решающей силой современного театра. Но природа не терпит пустоты. Талант, которому было бы сегодня тесно в драматическом театре, нашел себя в театре миниатюр. Актерский театр, заканчивающий жизнь на сценических подмостках, вместе

с Райкиным в конце 1930-х годов переселился на сцену маленького театра, который занял промежуточное положение между «настоящим» театром и эстрадой. В процессе роста он превратился в современный авторский театр, которому личность артиста придала общественную и социальную значимость.

На общем театральном фоне театр Райкина уникален. Зарубежная пресса сравнивает его с такими явлениями мировой культуры, как театр Мольера или Брехта, где руководители были не только артистами, но и авторами, оставившими богатое драматургическое наследие, зажившее самостоятельной жизнью. В отличие от них театр Райкина, запечатлевший целую эпоху, существовал только вместе со своим творцом. Но его персонажи, продолжая появляться на телеэкране, воскрешая эту ушедшую эпоху, представляют извечные человеческие пороки, которые не ушли вместе со временем. Они заставляют пристальнее взглянуть на себя и на окружающих. Текст, созданный даже не самыми талантливыми авторами, после исполнения Аркадием Райкиным входил в повседневную жизнь подобно афоризмам великих классиков.

Режиссура в театре Аркадия Райкина

Особые отношения сложились у Райкина с режиссурой. Постановочные эффекты в его спектаклях никогда не играли решающей роли, оформление было по большей части предельно простым. От художника требовалось прежде всего создать среду, удобную для актеров. Отсутствие собственного помещения, постоянные гастроли, связанные с переездами, диктовали легкость, портативность декораций. Выбор художника имел принципиальное значение.

Профессиональные режиссеры, как и авторы, были нужны Райкину на определенном этапе. Они придавали ему уверенности, помогали совершенствовать технику, выстраивать спектакль, сотрудничать с художниками, осветителями. Среди работавших с Аркадием Исааковичем режиссеров были мастера многих школ и направлений, что как раз и интересовало артиста, давало возможность на практике познакомиться с различными театральными методами и системами. «Я с большим уважением и благодарностью вспоминаю людей, которые ставили спектакли в нашем театре, — говорил он. — Это прекрасный актер В. Зускин, талантливый режиссер В. Кожич, тонкий и умный деятель театра Н. Акимов, актер и режиссер Е. Альтус, а также Б. Дмоховский, Ф. Каверин, Б. Липский, ныне успешно работающие А. Тутышкин, Н. Бирман... Третью программу ставит режиссер телевидения А. Белинский. Есть в истории театра работы ярких и интересных режиссеров Р. Сусловича, Э. Гарина, В. Канцеля, Б. Равенских и других».

— А каково было работать с Райкиным? — спрашиваю я Аркадия Исааковича.

— Дело в том, что были люди, которые работали, а были, которые не работали. Одним из интереснейших режиссеров, если не самым интересным, был В. С. Канцель, постановщик знаменитого спектакля «Учитель танцев» в Театре Советской армии. Понимал наш жанр, очень любил его. Эта работа оставила у нас глубокий след. Точно так же я признателен Каверину и Зускину[17]. Они работали вместе, но Каверин был, скорее, постановщиком. Зускин дал больше, он умел показать, сыграть. Например, он мне говорил: «Представьте себе, что у вас нос длиннее, чем он есть, а на кончике носа пенсне. Не обязательно его надевать, достаточно только представить». Это уже давало ощущение другого человека. Зускин умел рассказать актеру, чтобы тот представил себе то, что нужно. Подсказать отношение к образу: что это — характер или только намек на характер. Если

сравнивать с живописью: рисунок пером — это не рисунок карандашом, а рисунок маслом — не рисунок тушью, рисунок тушью — это не акварель. Столь тонкие вещи мог подсказать только такой сведущий и опытный актер, как Зускин. Кстати, Канцель тоже был когда-то актером. Что касается других, то у каждого был свой почерк, и это было нам интересно. Но не каждый знал наш жанр.

Названные Аркадием Райкиным режиссеры были постановщиками ранних спектаклей Ленинградского театра миниатюр — довоенных и первых послевоенных, когда он сам многое еще только постигал в своем искусстве и внимательно учился у мастеров разных направлений.

Несколько спектаклей поставил и оформил выдающийся режиссер и художник Николай Павлович Акимов, с которым Райкина, по его собственному признанию, связывали особые отношения.

«Это был человек необыкновенно острого ума, мысливший небанально, бравший под сомнение любые истины. В своем творчестве он крайне редко шел логичным, размеренным путем, всегда предпочитая неожиданные решения, крутые повороты. Когда он репетировал со мной как режиссер, я просто поражался его идеям. Например, он мне говорил: «В этой сцене вы входите в дверь. Это скучно. Входите лучше в окно!» — «Но зачем? — спрашиваю я. — Что мы хотим сказать публике?» — «А ничего, — отвечает Николай Павлович. — Просто зрители удивятся и обратят на вас внимание». Я ужасно спорил с ним, не соглашался... а он только посмеивался. Ему доставляла удовольствие моя горячность, быть может, он и выдвигал подобные предложения, чтобы поспорить со мной, молодым тогда артистом. Он был блестящий полемист, но еще в большей степени человек творческий».

Наблюдавший их работу из оркестровой ямы концертмейстер Яков Самойлов заметит, что она шла планомерно, деловито, но рассудочно. Слишком велика была разница между темпераментами и творческими личностями режиссера и ведущего актера. И тем не менее поставленный Н. П. Акимовым спектакль «Человек-невидимка» (в нем использовались оптические свойства черного задника и параллельного освещения сцены) производил на зрителей сильное впечатление.

Сотрудничество с режиссерами, у каждого из которых Райкин со свойственной ему наблюдательностью чему-то учился, длилось на протяжении первых трех десятилетий. Затем он отказался от приглашения постановщиков со стороны и начал ставить спектакли сам, как бы возрождая старый, дорежиссерский театр.

Надо ли это расценивать как отказ от достигнутого?

Вместо ответа сошлюсь на авторитет академика Д. С. Лихачева: «Обращение к старому, возрождение старого, его сохранение — это не отказ от нового, это новое понимание старого, своих корней, это ощущение себя в истории. Задержку в развитии создает не приверженность к истокам, а отказ двигаться вперед».

«Приверженность к истокам» была уже у юного Аркадия Райкина. Замирая от восторга, следил он за игрой своих кумиров — актеров бывшего Александринского театра. Любым способом пробирался на каждый спектакль «Павел I» Д. Мережковского и всякий раз находил новые прекрасные подробности и нюансы в игре исполнителя заглавной роли И. Н. Певцова. «Случаются же время от времени, пусть реже, чем хотелось бы, но всё же случаются такие вечера в театре, которые мы вправе считать высокими моментами искусства, — писал много позднее Райкин. — Эти вечера проживаются и актерами, и зрителями на едином дыхании. По одну сторону рампы, на сцене, возникает такой накал страстей, такая глубина мыслей, искренность чувств, что и по другую сторону, в зале, рождаются не менее сильные ощущения. Артисты играют так, словно им, как в песне, «нужна одна победа, одна на всех» и за ценой они действительно не стоят, платят своими нервами — и в конечном счете своей жизнью. Этот порыв сплачивает зрителей, даже тех, кто попал сюда случайно. Причем в зале возникает такая удивительная тишина, которая делает сопереживание аудитории прекрасным встречным порывом...»

Вызвать такую проникновенную тишину, равно как и дружный взрыв смеха, может только Артист. В этом видел корни своего театра Аркадий Исаакович Райкин. А что касается необходимости двигаться вперед, то вся его жизнь — непрерывное и целенаправленное движение, без метаний, без отклонений в сторону.

Эстрада — это кафедра

Эти слова Аркадий Исаакович не уставал повторять, несколько перефразируя известную гоголевскую мысль: «Театр — это такая кафедра, с которой много можно сказать миру добра».

В одной из опубликованных в прессе бесед он ссылается на слова Всеволода Эмильевича Мейерхольда: «...один видит пропасть и думает о катастрофе, а другой видит пропасть и думает о мосте, который необходимо построить».

Об отчетливости позиций Райкина, о целенаправленности его сатиры написано много. О своем стремлении возвысить зрителя, «сделать его чище, умнее, социально активнее» постоянно говорит и сам Аркадий Исаакович: «Артист эстрады — фигура политически предельно активная. Он — мыслитель, борец, пропагандист, профессия эстрадного сатирика больше всего родственна журналистике».

В свое время широкую известность приобрела крылатая фраза «Утром в газете, вечером в куплете». Этому принципу следовали многие эстрадные артисты, стремившиеся к синтезу агитации и искусства. Оперативностью отклика на то или иное событие отличались выступления куплетистов, особенно характерно это было для конферансье. Не случайно, выступая на больших собраниях, в заводских клубах, они заранее знакомились с обстановкой, с успехами и неудачами, отраженными во вступительных докладах, и умело обыгрывали это в своих куплетах и конферансах. Удачно поданная злоба дня всегда способствовала успеху номера. Ну а как же Райкин, годами работавший над одним номером? Да и программы в 1960-х годах, после спектакля «Волшебники живут рядом», менялись уже не ежегодно, а значительно реже, с перерывом в три-четыре года.

Понятие публицистики в современном искусстве достаточно широко. Но, так или иначе, публицистический театр, политическая и публицистическая эстрада призваны откликаться на конкретные происходящие в мире события. Каким должен стать этот отклик? При развитии современных средств массовой информации, когда Интернет опережает радио и телевидение, принцип «Утром в газете, вечером в куплете» безнадежно устарел. Публицистический театр, публицистическая эстрада становились действенными только в том случае, если злободневные события и персонажи прошли через душу, сердце художника. Вспомним, как на рубеже 1940—1950-х годов, вынужденный обратиться к политике и публицистике, в то время в основном посвященной борьбе за мир, Аркадий Райкин не просто высмеивал своих

антигероев, но с большим или меньшим успехом шел к созданию характеров. В своем публицистическом искусстве он стремился представить запоминающиеся персонажи, найти неожиданные формы. Совместить это сложно. Но он шел к художественному синтезу, считая, что иначе вещь, созданная на эстраде, не найдет своего адресата.

Утверждая, что профессия эстрадного сатирика родственна журналистике, Райкин, в отличие от журналистов, редко прибегал к факту, к документу. Если он и использовал факт, то для того, чтобы, оттолкнувшись от него, преувеличить, показать его алогизм, парадоксальность. И даже во вступительных монологах размышления о жизни, наблюдения, сопоставления далеки от нанизывания фактов, игры ими. Его искусство не терпело прямолинейности, назидательности. Если они и проникали в его монологи, то выглядели чужеродными, излишними и легко поддавались сокращению.

Он жил одной жизнью со всей страной, тяжело переживал ее трудности и потери. Так, в 1967 году, когда из-за неудачного приземления космического аппарата погиб летчик-космонавт Владимир Комаров, спектакль «Светофор» долго не начинался. Наконец на авансцену вышел Аркадий Райкин и, сообщив только что полученную трагическую весть, объявил о переносе спектакля на другой день: «Не могу я вас сегодня смешить, товарищи. Горе у нас с вами». Зрители поняли артиста и беззвучно покинули театр. Кажется, это был единственный театр, отменивший в тот вечер спектакль, к тому же без согласования с вышестоящими инстанциями. За самовольство, как водится, Райкин получил нагоняй.

Искусство Райкина по широте охвата самых острых современных проблем напоминает Театр рабочей молодежи, где начинался его сценический путь. Но оно совсем иное по своей сути. Ситуации, конфликты, наконец, сами персонажи не просто осмыслены и мастерски воспроизведены артистом, но прошли через его сердце, душу. «Объективизированное» искусство молодого веселого ТРАМа приобрело субъективную окраску, веселость подсвечивалась печалью, размышлениями уже немолодого человека о жизни, о быстро бегущем времени. Не раз будет он повторять, что не стоит ссылаться на время (как сказал Александр Кушнер, «времена не выбирают, в них живут и умирают»), всё определяют люди. Невольно вспоминается один из монологов райкинского обывателя: «Времена были страшные... ужасающие... Но рыба в Каме была».

Конечно же Аркадий Райкин менялся. Возраст и болезни делали свое дело. Музыкант Яков Самойлов, после того как пару

лет не видел Райкина, пришел в 1977 году во Дворец культуры им. Первой пятилетки на спектакль Театра миниатюр: «Было мастерство большого художника, на сцене выступал мудрый, значительный артист. Но того Райкина уже не было. Не было на сцене того необычайного явления, каким был этот человек, артист прежде, в годы расцвета своего дарования». Что делать! Такова судьба театрального, тем более эстрадного артиста, чье искусство живет только сегодня, сейчас. И всё же зал был по-прежнему переполнен, зрители по-прежнему стоя рукоплескали своему артисту. Можно только пожалеть, что спектакли «Зависит от нас» и «Его величество театр» не были сняты телевидением. Они остались бы для истории примером мудрости и высоты, достигнутых искусством Аркадия Райкина, какими стали последние работы Чаплина — «Огни рампы», «Король в Нью-Йорке».

«С возрастом приходит зрелость. С возрастом по-новому оцениваешь действительность. И не хочется в искусстве стрелять по воробьям. Хочется говорить о крупных явлениях» — это высказывание артиста относится к 1976 году. Он всё определеннее стремится к философским обобщениям, из «кубиков» его миниатюр складывается единая глубокая мысль, целостная жизненная философия. «Дерево жизни», «Его величество театр», «Мир дому твоему» — названиям спектаклей соответствует их содержание. Связи с журналистикой, если они были в прошлом, становятся всё более условными. Аркадий Райкин создает свой собственный жанр, оказавший влияние на целое поколение молодых артистов, пытающихся его копировать.

Леонид Лиходеев, с которым артист много работал в последние десятилетия, определял жанр Райкина как новое качество, проявившееся в старой форме. В данном случае писатель, очевидно, имел в виду форму театра миниатюр, которая утвердилась в России в начале прошлого века. Один из выдающихся театральных деятелей, Александр Рафаилович Кугель, создал в 1908 году в Петербурге театр «Кривое зеркало». Идея пришла с Запада, где на рубеже века в большой моде были литературно-артистические кабаре. Но, организованное по их образцу, «Кривое зеркало» стало самобытным театром, характерным для русской культуры Серебряного века. Усложнение, механизация театра настолько увеличились, что мешали росту, рутинизировали театр, считал создатель «Кривого зеркала». Надо найти новую форму — раздробить театр на первичные элементы, сжать его, в конечном итоге превратив «малое» по объему искусство в «большое». По определению Кугеля, «Кривое зеркало» было театром «скепсиса и отрицания»,

господствовавшая в его искусстве ирония прикрывала затаенную лирику.

Театр Райкина появился на свет спустя три десятилетия — за исторически короткий срок жизнь изменилась до неузнаваемости. Он не мог стать «театром скепсиса и отрицания». Яростно отрицая зло, Райкин не менее яростно утверждал добро. «Сатира — это добро с кулаками», — не уставал повторять он. Он утверждал эту мысль не только монологами, всё более доверительными по лирической интонации, но и своими сатирическими персонажами, за которыми всегда стояли его личность, его собственное отношение, его боль. Новое качество райкинского сплава лирики с иронией, гневом, бичеванием и сожалением, при широчайшем охвате жизненного материала, превращало его «малое искусство» в уникальное по общественной и художественной значимости «большое искусство».

Если оно и было кафедрой, то в том высоком, обобщенном значении, которое придавалось этому понятию в гоголевские времена. Если и являлось публицистикой, то окрашенной болью собственного сердца, переплавленной в яркую, часто неожиданную образную форму. Райкин никогда не был диссидентом. Он, по его собственным словам, «говорил только о том, о чем писала наша пресса, ничуть не более»: «Советские газеты продаются во всех странах. Никогда не мог понять, почему считалось крамолой, если я лишь облекал в художественную форму тот же бюрократизм, взяточничество, по поводу которых принималось столько различных постановлений. В боевой готовности мне приходилось быть всегда. Любой чиновник, увидевший в нашей миниатюре себя и имевший при этом власть, мог обвинить меня в злостном очернительстве, даже антисоветчине. А чиновников над нами было достаточно: Министерство культуры СССР, Министерство культуры РСФСР, которому мы какое-то время подчинялись, отделы культуры Мосгорисполкома и Ленгорисполкома, соответствующие руководители по линии профсоюзов. И это не считая партийных органов, тоже пристально за нами следивших». Если все дома, где находились управляющие искусством учреждения, поставить друг на друга, смеялся Аркадий Исаакович, здание, наверное, достигнет космоса. «Одни говорили одно, другие — иное. Оттуда, из космоса, людей вообще не видно, мы все, как муравьи. Рядом стоящего человека я вижу, а оттуда — ничего не видно, трудно понять, что здесь происходит».

Непростые отношения, сложившиеся у Райкина с Ленинградским обкомом партии, которым в 1960-х годах руководил уже упоминавшийся В. С. Толстиков, а с 1970-го — Г.

В. Романов, постоянно давали о себе знать. «Ну почему, скажите, у меня с ними должны быть хорошие отношения? — говорил Аркадий Райкин. — Ради чего? Лично меня они не любили, на сцене, скорее всего, никогда не видели».

После назначения Романова первым секретарем обкома КПСС отношение к театру не изменилось. Тактика Романова была еще более жесткой. Райкина он вовсе до себя не допускал, давая понять, что никаких переговоров вести с ним не намерен. В Ленинграде ходили слухи, что в случае необходимости он разговаривает с посетителями, используя телевизионный экран. На попытки артиста пробиться к партийному боссу хотя бы по телефону из приемной неизменно отвечали, что его нет на месте. Вскоре разразился скандал. Поводом к нему стала статья в «Ленинградской правде», посвященная вызвавшему множество нареканий спектаклю «Плюс-минус», и особенно замечание рецензента, что «Райкин всегда актуален». Раздражение Романова усугубило и райкинское интервью по ленинградскому телевидению, в котором он похвалил спектакли Большого драматического театра «Три мешка сорной пшеницы» и «История лошади», вызвавшие неудовольствие партийного руководства.

По поручению Романова в редакцию «Ленинградской правды» приехал второй секретарь обкома Захаров. Он метал громы и молнии, требовал, чтобы в газете забыли фамилию Райкина, который нанес ущерб идеологической работе в Ленинграде. Естественно, партийные указания были безропотно приняты редакцией.

Взаимоотношения с многочисленными руководящими инстанциями составляют еще одну сторону жизни Райкина. Чувство внутреннего достоинства, то, что Жванецкий определил словами «он чуть смелее именно тогда, когда все смельчаки озабоченно беседуют, не поднимая глаз», позволяло Райки-ну разговаривать на равных с людьми самого высокого ранга.

И все-таки как ему это удавалось? Такой вопрос Райкину задавали не однажды. Как совместить искусство сатирика, всегда стоящего в оппозиции к обществу, с тем официальным признанием, которое пришло к нему к концу жизни? Как-то в нашей беседе он упомянул, что об этом спрашивали его журналисты в Югославии, Венгрии. Формальный ответ артиста зарубежным журналистам представить нетрудно; труднее угадать, как он отвечал на этот вопрос самому себе.

Его внутренний «маленький цензор» далеко не всегда помогал обойти неприятности. В иных случаях Райкин даже не мог предугадать реакцию вышестоящих инстанций, в частности, на включенные во вступительный монолог спектакля «Плюс-

минус» цитаты из работ В. И. Ленина. Когда он был уверен в своей правоте, шел до конца, но противостояние далеко не всегда завершалось его победой, чаще — микроинфарктом и очередной больницей. Когда речь шла о «мелочах», помогал контакт, налаженный с представителем Главлита.

Впрочем, не грех вспомнить, что звание заслуженного артиста республики Райкин получил лишь в 1947 году, в возрасте тридцати шести лет, хотя уже задолго до этого имел всенародную известность. В 1957-м он стал народным артистом РСФСР, в 1968-м, в 57 лет — народным артистом СССР, когда высокое руководство, очевидно, почувствовало, что идет наперекор общенародному признанию. Но звание не ограждало от неприятностей — одной рукой награждали, другой ударяли. Только после второго выдвижения (1980) ему была присуждена Ленинская премия.

Тридцатого октября 1971 года в Ленинграде, во Дворце культуры им. Первой пятилетки, где последние годы любил играть Аркадий Исаакович, было торжественно и шумно отмечено шестидесятилетие народного артиста. Вечер вел артист Театра драмы им. А. С. Пушкина Юрий Толубеев. Юбилею предшествовали длительная борьба за спектакль «Плюс-минус» и связанный с ним очередной приступ сердечной болезни.

Плюсы и минусы

«Остроумная манера писать состоит, между прочим, в том, что она предполагает ум также и в читателе», — твердо заученной фразой, делая ссылку на «Философские тетради» Людвига Фейербаха, где эта фраза подчеркнута Лениным с замечанием «метко», начинал Райкин монолог «Плюс-минус». (1969). После большой и многозначительной паузы он продолжал: «Уже тридцать лет я выхожу на сцену этого театра. И когда я выходил в первый раз, то многих из вас еще не было на свете. Я ждал вас здесь до тех пор, пока вы подросли настолько, чтобы нам можно было поговорить. <...> Вы приходили сюда и ждали от меня слова, которое вызовет в вас радость или печаль, но вы всегда ошибались — у меня не было этого слова. Это слово вы приносили с собой. Время рождало его, и оно рвалось из вашего сердца или робко выглядывало. И если я произносил его, вы улыбались или грустили. Вероятно, искусство — это только искра, которая подобно электрическому заряду летит с одного полюса на другой. И если ее не ждут, если ей некуда лететь, она не вылетит».

Отдельные вещи, а главное, вступительный монолог, смонтированный Аркадием Исааковичем из текстов Л. Лиходеева и М. Жванецкого для нового, юбилейного спектакля и, по его собственному мнению, один из лучших, вызывали резко негативное отношение руководящих организаций. Спектакль был под угрозой закрытия. По словам директора театра Ростислава Ткачева, трехчасовое обсуждение спектакля «Плюс-минус» в Московском театре эстрады шло под руководством заместителя министра культуры РСФСР Г. А. Александрова. Райкин сражался, как лев, пока не случился сердечный приступ.

Вокруг монолога разгорелись страсти. Это был тот случай, когда артисту пришлось согласиться на цензурные поправки и купюры, несмотря на ущерб, который они принесли. Монолог был ему дорог, и он хотел его сохранить во что бы то ни стало. «Плюс-минус» — положительное и отрицательное, как два полюса жизни. «Было бы у нас меньше минусов, стало бы больше плюсов. Каждый перечеркнутый минус — это плюс!»

Личность Райкина придала своеобразие уже первым его монологам, которые тогда назывались фельетонами: «Невский проспект», «В гостинице «Москва»». Прием лирической беседы сосуществовал у него с яркими игровыми кусками. Зрителей захватывала динамика ритма, экспрессия контрастировала с лирикой.

Есть ли принципиальная разница между этими ранними фельетонами и более поздними вступительными монологами к спектаклям «Светофор», «Плюс-минус»? По структуре, по образному строю это те же фельетонные монологи. Однако фельетон мог быть одним из номеров программы, в то время как вступительный монолог должен был во многом определять общее содержание, главную мысль ее создателей — автора и исполнителя.

Фельетон Райкина мог быть оптимистическим, грустным, сатирическим, позднее в нем зазвучали трагические ноты, но всегда, если пользоваться терминологией Е. Журбиной («Искусство фельетона»), он остается фельетоном «борющимся». Личность фельетониста — неотъемлемая часть фельетона, рассчитанного на умного зрителя.

Невооруженным глазом видна публицистическая насыщенность каждого исполненного Райкиным фельетона. По мере усиления личностного начала где-то на рубеже 1960— 1970-х годов в программах театра он стал именоваться «монологом», хотя фактически всякий фельетон с ярко выраженной авторской индивидуальностью имел форму монолога. Независимо от участия авторов — одного, двух, трех — монолог Райкина приобретал исповедальность, а заключенные в нем мысли становились размышлениями самого артиста. Зрительское восприятие такого монолога усиливалось благодаря природному обаянию артиста. «Приковывающий к себе, нечеловеческий магнетизм, — называл это М. М. Жванецкий. — Спиной ли он повернулся, боком ли. Ему не обязательно смотреть в ваши глаза. Это телепатическое свойство великих актеров».

Это обаяние артиста в соединении с авторитетом его личности придавало весомость, значительность каждому его слову. И он тщательно отсеивал лишние слова, оставляя только то, что важно для развития мысли.

При внимательном чтении в тексте смонтированного из произведений разных авторов монолога можно обнаружить не всегда удачные монтажные переходы, стыки, разность манер. Но монологи Райкина и не были рассчитаны на читателя; артист своим исполнением соединял отдельные части повествования. Более того, весь спектакль Ленинградского театра миниатюр можно уподобить такому фельетонному монологу, скрепленному личностью артиста.

Монолог Райкина отличается постоянными выходами на изображение, на игру, которая дополняет мысль, делает ее зримой, по-особому убедительной. Уже было сказано, что Райкин почти не использовал впрямую взятые из жизни факты, а

добивался комического эффекта, необходимой смеховой реакции, прибегая к обобщенным образам, преувеличению, вымыслу, всегда имевшим в основе реальную действительность.

Так, на широком сопоставлении различных жизненных явлений вел артист тему монолога «Плюс-минус». Он с болью говорил о здоровье, потраченном на бессмысленную беготню по инстанциям, о времени, проведенном в очередях, о некомпетентности некоторых руководителей, бюрократизме — «минусах», требующих перечеркивания. Этот монолог, еще не искалеченный цензурой, слышал Лев Кассиль. «Аркадий исполнял его в Москве с оглушительным успехом, — записал он в дневнике. — Сила этого блестящего монолога в высоком гражданском пафосе, в огромном доверии к нашему, именно нашему сильному правдолюбивому обществу, не мирившемуся с величавой показухой, которую ненавидел Ленин, чьи разительные цитаты идут почти рефреном, оковывающим боевой броней всё, о чем тут говорится Райкиным». (К сожалению, этот первоначальный текст с ленинскими цитатами найти не удалось.)

И вдруг:

«Вы представьте себе, что было бы, если бы у нас, не дай бог, не было бюрократов? Это что, значит, только придешь — сразу примут, только попросишь — сразу дадут, только скажешь — сразу сделают?! Что же это будет? Народ по домам начнет сидеть, по телефону будут договариваться. Животы пойдут. Общая вялость. Мужчины инфантильные, женщины индифферентные, дети малоподвижные!

То ли дело сейчас! «Здравствуйте, я к вам... — Через неделю зайдите... — Да я к вам месяц хожу... — Минуточку! Так... это вообще не ко мне! Так... И это не ко мне... С этим подождем, с этим переждем... И вообще обратитесь к моему секретарю... Если у меня не будет заседания, совещания, конференции, симпозиума, я вас обязательно приму, если не уеду в Рио-де-Жанейро!»

И тут вы чувствуете, как у вас желваки заходили, нервы заиграли — ножки напружинил и пошел по кругу!

Обождать? Хорошо! Переждать? Мирово! Отказать? Прекрасно! Мчишься по городу легкий, крепкий, закаленный! И только слышишь: хлоп, хлоп! Это слабые отпадают, остаются самые жилистые. Скорость — как у гепарда! Кожа — как у крокодила! Челюсть своя и запасная! Мужчины поджарые, женщины стройные, население красивое! Не трогайте бюрократов — большая польза от них!»

За беглыми зарисовками разного рода просителей и начальников присутствовал второй план — гневная ирония

артиста, его неистребимая ненависть к бюрократизму.

Одна из лучших, пронзительно душевных его работ — старый одессит в монологе «Звание — человек» (автор М. Жванецкий). Держа за руку воображаемого внука Юзика, он делал ему обычные стариковские замечания и вспоминал прошлое. Сколько душевного тепла, внутреннего благородства, любви к людям было в этом обычном человеке, выхваченном из нашей действительности! Райкин не просто исполнял монолог — за короткое время он проживал жизнь своего персонажа, обычную, нелегкую жизнь рядового советского человека.

Пожилой человек ничего не говорил о себе, но нетрудно было представить, что это врач, инженер, техник, вышедший на «заслуженный отдых». Но какой может быть отдых, когда они с женой нужны детям, внукам! Ни на что не жалуясь, не сетуя, он между обращениями к своему Юзику вспоминает: «Твоя бабушка была и ударник, и застрельщик, и я не знаю кто. Дети на ней, весь дом на ней... Я говорю: «Соня, перестань, Соня, перестань. Мы с тобой на пенсии, дети устроены... Перестань, Соня, поспи до семи! Поедем к детям, они будут за нами ухаживать». И мы сели на колеса и поехали в Новосибирск. Твой папа — кандидат, а мама — аспирант! Все математики, все в очках... А кто будет варить обед? И что я вижу? Соня стирает, я выкручиваю. Соня варит обед, я стою в очередях. Поставили кандидатов на ноги, поехали к дочери. Ну, Москва, все удобства. И что я вижу? Соня стирает, я выкручиваю, Соня варит обед, я стою в очередях...»

Он ни о чем не сожалел. Напротив, если понадобится и если хватит сил, они с Соней конечно же снова будут стирать и выкручивать. А болезни — у кого их нет! «И мы будем смотреть на наших внуков и радоваться... И потихоньку уходить!» Важно, чтобы внуки «не уронили высокое звание... человека». Большая пауза, которую выдерживал артист перед последним словом, усиливала нагрузку на это слово, выделяла его.

По словам Аркадия Исааковича, он ловил себя на том, что такие паузы, как правило, каждый раз наполнялись у него одинаковым содержанием. Дедушка с воображаемым внуком — вариант райкинского постоянного положительного героя, звание которого — Человек.

Очень личностный монолог разительно отличается от монологов прохожих, исполняющихся от лица различных персонажей. Такие короткие театрализованные монологи «в образе» были представлены еще в довоенном конкурсном репертуаре Райкина. Они появились на советской эстраде в 1930-х годах в творчестве Рины Зеленой, Марии Мироновой и получили широкое распространение в репертуаре многих

артистов разговорного жанра.

В отличие от таких «душевных монологов» фигуры «прохожих» наделены яркой характерностью, где Райкин обычно использует точно найденную деталь. В спектакле 1969 года был впервые исполнен впоследствии широко известный и надолго сохранившийся в репертуаре артиста монолог «В греческом зале» («Фигура в музее») М. Жванецкого. Короткий текст — полторы странички, четыре-пять минут сценического времени — стал основой для создания впечатляющего сатирического образа. Райкин не воспользовался никакими атрибутами, кроме старой, видавшей виды шляпы. Он вынимал ее из кармана, старательно расправлял и неуверенно старался водрузить на голову. Время его масок и удивительных трансформаций заканчивалось. (В спектакле начала 1970-х годов маски он применял только при исполнении монологов о воспитании Н. Анитова и А. Осокина.)

«Я считаю, что маской можно пользоваться, когда без нее не обойтись, — говорил Райкин. — Например, в трансформации, где актер играет одновременно несколько разных персонажей. А в жанре монолога бывает достаточно опустить очки с переносицы на кончик носа, зачесать челку на глаза, застегнуть пиджак не на ту пуговицу или поднять брюки, чтобы придать необходимую характерность образу. Искусство Ираклия Андроникова всегда меня восхищало. Он так изображает человека, что становится физически похожим на него. А ведь он не пользуется никакими атрибутами. Атрибуты нужны для театральности и только в том случае, если нельзя без них. С годами актер становится экономнее в выразительных средствах, скупее, более тщательно отбирает жест».

К такому простому способу изменения внешности и прибегал он, исполняя монологи прохожих в спектаклях «Светофор» и «Плюс-минус». Папаха, кепочка, форменная фуражка, шляпа, а главное, выражение лица, пластика, экономный жест помогали создавать характер.

Исполняя монолог «В греческом зале», Райкин использовал легкую несообразность в пластике, в речи персонажа. По свидетельству Жванецкого, артист не правил его тексты. Но это не значит, что он ничего в них не вносил. «Свое» появляется в интонировании, в произнесении отдельных слов, букв. Так, в рукописи Жванецкого слово «прихватил» пишется как «прифатил»... У Райкина звучит нечто среднее между «хв» и «ф». Но ему этого мало. Предлог «в» приобретает звучание «у», а в слове «греческом» буква «г» звучит как «х».

«Дали два выходных, так люди с ума посходили... — жаловался персонаж зрителям. — В прошлое воскресенье

потянула она меня... — Тут он делал большую паузу и с трудом выговаривал: — ...на вернисаж. Пришлось убить выходной день в музее...» «Воскресенье проходит... мне завтра на работу идти, — деловито рассуждал он. — В какой-то гробнице, в одиночку, в кромешной тьме раздавил пол-литра. В антисанитарных условиях. Бычки, конечно, руками...»

Где подсмотрел артист характер этого человека? Как говорит Жванецкий, оставим ему эту тайну. Сколько же раз мы, зрители, видели на сцене, на эстраде, на экране персонажей с нетвердой походкой и заплетающейся речью! Но такого точного попадания в характер при лаконизме выразительных средств, как у непьющего Райкина, пожалуй, не припомнить.

Монолог «В греческом зале», как и все лучшие создания Райкина, дополнительно подсвечивался личным отношением артиста, сожалевшего о бедности духовной жизни человека, узости его интересов. Номер, ставший эстрадной классикой, в высоких инстанциях вызвал упреки в издевательстве над рабочим классом, обвинения в клевете на советского человека.

Уморительно смешным был в исполнении Райкина монолог Жванецкого «Ваше мнение». Немолодой человек после рассуждений о погоде неожиданно переходил к обсуждению другой актуальной в узких творческих кругах темы — недавно зазвучавшего у нас имени знаменитого кинорежиссера Микеланджело Антониони с его фильмами «Затмение», «Красная пустыня» и другими, отмеченными призами на всех европейских кинофестивалях. Особый интерес к творчеству Антониони вспыхнул в середине 1960-х годов после III Московского международного кинофестиваля (1964), на котором Большой приз получил фильм «Восемь с половиной» его знаменитого соотечественника Федерико Феллини. Новые выразительные средства, обогатившие художественный язык современного кинематографа, далеко не всем оказались понятны. «Антониони, Антониони! Что это такое: намеки, полунамеки, эти ассоциации, эта недоговоренность... Ты мне скажи прямо в лоб, по существу, я так не понимаю. Что за актриса, что это за грудь, что за талия? Десять минут посмотрел, пошел на футбол». Свои впечатления персонаж Райкина дополнял выразительными жестами, передать которые на словах, к сожалению, невозможно. «Поэт отчуждения и некоммуникабельности», как называли режиссера критики, обывателем не воспринимался: «Интересно... Но, главное — тапочки, тахта, телевизор... — Ну а ваше мнение? — Мое? — Да, да, ваше! — Я как все! Я как народ!»

Разумеется, некоторые темы со временем теряли остроту. Так, очень смешную форму нашел артист для написанного

Жванецким монолога «Сервис». Его персонажу — добродушному, наивному человеку — в ателье долго шили костюм, используя метод «узкой специализации»: одни пришивали пуговицы, другие — карманы, третьи вшивали рукава и т. д. «Что уставились? Ты думаешь, не на ту пуговицу застегнул? — обращается он к публике, удивленной его странным перекошенным видом (один рукав длинный, другой короткий; то же и с брюками — одна штанина лишь до колена). — Если бы на ту — еще хуже было бы. Вместо штанов рукава пришили, вместо рукавов штаны пришпандорили». «Критиковать, скандалить — это кажный может!.. Спасибо, вместо гульфика рукав не пришили! Братцы, давайте снизим потребности! — смирившись, призывает он зрителей. — Зачем мы друг другу на голову свои потребности обрушиваем? Может, откажемся, а? Скажем, не надо нам, а? А, ребята? Если договоримся, сразу тише станет». В этом призыве юмор окрашивается особой, райкинской «детской» иронией. И в самом деле, действительность вынуждала людей снижать потребности.

Вместе со Жванецким в спектаклях «Светофор» и «Плюс-минус» участвовали новые авторы — инженеры Е. Бащинский, Б. Зислин и А. Кусков, писавшие под псевдонимом Настроев. С их помощью Райкин обращается к производственной тематике. В отличие от коротких, написанных на одном дыхании монологов Жванецкого вещи этих авторов — «Директор» и «Рельсы гудят» — сюжетные пьесы, довольно большие для Театра миниатюр.

«Рельсы гудят» — маленькая трагикомедия с положительным героем, редкий жанр не только на эстраде, но и в нашем театре. У председателя колхоза «проблем — будь здоров! По три проблемы на душу населения. Только одна главная — уходит молодежь из колхоза. Уходит сила, уходит... Остаются только одни сосунки да обеспеченная старость...». Снова Театр миниатюр во главе с Аркадием Райкиным выступает первопроходцем, рассказывая о покинутых деревнях, зарастающих бурьяном садах, огородах и пашнях, разрушающихся избах. Чтобы задержать молодежь в деревне, председатель построил из вырубленного леса, который по инструкции полагалось сжечь, Дворец культуры. «Красавец получился. Ленточку купили, натянули. Сам из района приехал с ножницами. Добрые слова в мой адрес сказал, ленточку перерезал. Потом отвел меня в сторону и говорит: «Судить тебя будем, инструкция-то что гласит?»». В результате главным становится вопрос, человек для инструкции или инструкция для человека. Остро переживающий несправедливость председатель от безысходности готов лечь на рельсы. Тема, точно угаданная авторами и театром, многим тогда казалась слишком смелой, а ее

раскрытие — слишком резким.

Справедливости ради надо сказать, что, несмотря на новизну постановки вопроса, созданному Райкиным персонажу недоставало органичности, той безукоризненной правдивости, которой отличались лучшие создания артиста. Вероятно, при обращении к сельской теме ему, сугубо городскому жителю, всё же не хватало непосредственных жизненных наблюдений — источника, питавшего его искусство.

Спектакль «Плюс-минус» почти не получил освещения в прессе. «Нашего председателя колхоза, который ложился на рельсы, не так понимали, видели в нем персонаж отрицательный, — с горечью вспоминал Аркадий Райкин. — Некоторые даже считали, что пьесу показывать нельзя. Она так и не появилась на телеэкране, хотя была заснята на пленку. А в то же время жизнь показала, что мы мыслили правильно. В нашем председателе колхоза была, кажется, впервые отражена острая тема. Впрочем, я не претендую на первенство, но кто-то ведь должен был сказать о том, что многие видели, о чем думали. Я понимаю, что к сатире не может быть одинаково доброго отношения всех людей. И это правильно — она должна кому-то не нравиться, кого-то задевать. А если она не задевает, она никому не нужна. Но тогда мне это стоило здоровья. Сложное время и сложные взаимоотношения. О том, как мы прожили эти годы, можно писать отдельную книгу. Мои сердечные болезни, как это ни странно, имеют окраску нашего жанра, который называется «легким». Этот легкий жанр иногда оставляет тяжелые рубцы на сердце».

Такую «отдельную книгу» Райкин не написал. По свойству своего характера он не любил говорить о неприятностях. Вспоминая о них, замолкал, уходил в себя. При редактировании мемуаров Аркадия Исааковича мне с трудом удалось разговорить его, в результате были записаны на магнитофон несколько историй из тех, что оставили рубцы на его сердце. Одна из них — о прохождении на эстраду спектакля «Плюс-минус», подготовленного к тридцатилетнему юбилею театра (1969), но вошедшего в репертуар в урезанном виде значительно позднее.

«Надо сказать, что спектакль «Плюс-минус» мы потом играли, в виде уступки сняв название, — вспоминал Аркадий Райкин. — Он вызывал множество замечаний, и не только пьеса «Рельсы гудят», но... и вступительный монолог Лиходеева, по-моему, один из лучших». Чтобы сохранить его, артисту пришлось согласиться на цензурные поправки и купюры. Он вспоминал, что в первоначальном варианте современная бюрократическая машина сопоставлялась с тем, что писал по поводу бюрократизма Ленин:

«Угроза бюрократизма существовала уже в первые годы

советской власти. Монолог строился на параллелях — что говорил Владимир Ильич и что мы имеем сегодня. Мне было сказано, что Ленина упоминать нельзя, надо вычеркнуть все цитаты. «Почему?» — спрашиваю. «Знаете, неудачная цитата, к тому же вы можете произнести ее неточно».

Я долго ломал голову, что всё это означает, почему они так против ленинских цитат. В конце концов, понял: дело в том, что все боятся потерять насиженные места — только что был снят человек, занимавшийся в обкоме пропагандой. Как можно допустить, чтобы на сцене говорилось о расцвете бюрократизма, об опасности, о которой пятьдесят лет тому назад предупреждал Ленин!»

В итоге в исполнявшемся варианте монолога вместо восьми ленинских цитат осталась лишь одна — и то не Ленина, а Фейербаха, с которой начинался райкинский монолог. Аплодисменты зрителей давали знать, что они отлично понимают злободневность, заключенную в ее тексте. Начальство, однако, на такую «провокацию» не поддавалось, и монолог продолжал вызывать негативное отношении «верхов».

В архиве Райкина сохранилось официальное письмо одного из руководителей Министерства культуры от 29 сентября 1970 года, полностью процитированное в его «Воспоминаниях». Из сочувствия к автору, настойчиво требовавшему уточнения текста и трактовки ряда номеров, Аркадий Исаакович не называет его имя. «Необходимо пересмотреть текст вступительного монолога, который из-за неточности приводит в ряде мест к неверным обобщениям и двусмысленности», — писал чиновник от культуры. Дальше шел ряд конкретных указаний, по сути, перечеркивавших сатирический смысл монолога. Так, иронический призыв «Берегите бюрократов!» был воспринят автором письма как «пример вселенского бюрократизма, душащего всё и вся»; фразы «Народ крепчает» (благодаря бюрократам), «Армия ослабнет» казались ему «двусмысленными и бестактными». Замечания делались по каждой строчке. Вердикт был безапелляционным: «Задавая тон всей программе, вступительный монолог из-за своей неточности ставит под сомнение и ряд положений в других местах программы. Так, правильная в финале мысль о том, что манекеном может стать любой (и рабочий, и ученый), воспринимается непомерно обобщенно. <…> И последнее. Стоит ли вам завершать заключительный монолог, а с ним и весь спектакль, в минорной тональности?»

Артист уступил — и все-таки продолжал отстаивать свою позицию. Исполняя вступительный монолог, хотя и с купюрами, в

спектакле на сцене ленинградского Дворца культуры им. Первой пятилетки, он вступал в бой с противником, явно превосходящим его по силам. Пришлось на некоторое время отказаться от манекенов, песенкой которых начинались и завершались премьерные спектакли. Позднее, в «Избранном», он вернется к манекенам, а в 1975 году появится четырехсерийный телефильм «Люди и манекены», снятый по его сценарию и предваряющий эпоху «гламура», людей-манекенов.

Исполнение монолога (точнее, его начала — «Уже тридцать лет я выхожу на сцену этого театра...»), по счастью, было заснято Мариной Голдовской и вошло в ее документальный телефильм «Аркадий Райкин». Неподвижно стоя перед занавесом, совсем без жестов, со строгим выражением лица, артист — даже не артист, а просто человек — как бы мыслит вслух. Меняется лишь выражение глаз, особенно в момент, когда он вспоминает тех, кто уже не смог прийти. На самом деле, зачем слова? Кажется, Райкин мог бы передать этот текст только при помощи глаз. Он справедливо утверждал, что вместо убранных цензурой слов может несколько минут промолчать и зритель всё поймет.

«Удел сатирика — фронт. Первая линия фронта. Результат — больничная палата», — говорил Аркадий Райкин, вспоминая этот тяжелый период.

Приведу еще один записанный на магнитофон рассказ А. И. Райкина: «Трудно сказать, что вызвало недовольство заведующего отделом культуры ЦК партии В. Ф. Шауро. Когда я доставал текст и предлагал посмотреть — нет, нет, что вы! Текст — это ваше дело. Говорили, что он бывал на наших спектаклях, но никогда не заходил за кулисы, не высказывал своего мнения. Не знаю, получил ли он в данном случае от кого-то информацию или то было его собственное мнение, но в одном из высокопоставленных кабинетов его хозяин выговаривал мне, глядя прямо в глаза: «Что там ‘Голос Америки’ или Би-би-си! Стоит в центре Москвы человек и несет антисоветчину!» Хорошо еще — не назвал врагом народа! Если я антисоветчик, то, выходит, бюрократы, которых я высмеивал, — советская власть! Продолжать дальше работу, казалось, невозможно».

Прямо в кабинете на Старой площади[18] Райкину стало плохо. Артиста с тяжелым инфарктом положили на носилки «скорой помощи» и отправили в Кунцевскую больницу. По его словам, сожаление высказала только женщина, работавшая в гардеробе. Владелец кабинета не шелохнулся. «Нам свойственно сваливать неприятности на время, но время — оно безразлично ко всему, — продолжал свои размышления Аркадий Исаакович. — Это люди, живущие в это время, люди проходят мимо нас,

вырастают, творят, замечают или не замечают актера».

В больнице он получил дружеское письмо М. В. Зимянина, тогдашнего главного редактора «Правды». Они познакомились во время гастролей в Чехословакии, в бытность Зимянина послом. Позднее, когда Зимянин стал секретарем ЦК КПСС, Шауро резко изменил свое отношение к Райкину. Он даже высказал желание поближе познакомиться и пригласил артиста приехать с женой к нему на дачу. Нечего и говорить, что приглашением Райкин не воспользовался.

Но в тот момент массированная атака на артиста продолжалась. Он лежал в больнице (1970), когда в Ленинграде, Москве и других городах распространился слух, что Райкин отправил в Израиль гроб с останками матери и положил туда золотые вещи, подготовив себе материальную базу для побега. Об этом говорилось открыто на различных собраниях, семинарах. (На самом деле Елизавета Борисовна была похоронена в 1965 году в Ленинграде на Преображенском кладбище.)

Однажды Роме позвонила ее знакомая, работавшая в большом научно-исследовательском институте. Волнуясь, она рассказала, что у них на только что закончившемся партийном собрании секретарь парткома во время доклада упомянул имя Аркадия Исааковича: «Вот возьмите Райкина, так широко было отмечено его шестидесятилетие, а он на это ответил — послал в Израиль гроб с останками матери и с золотом». Собрание по местной трансляции слушал весь институт, и, конечно, эта новость взволновала и удивила многих. Рома позвонила секретарю райкома партии, к которому территориально относился этот институт. Он обещал всё разузнать, но ничего не сделал, а слух между тем продолжал распространяться уже далеко за пределами Ленинграда, обрастая новыми подробностями.

Будучи с театром на гастролях в Тамбове, директор Ростислав Ткачев услышал расширенную версию: будто бы в дополнение к вышесказанному Рома финансирует и возглавляет крупную сионистскую организацию на Украине, а дети Райкиных давно эмигрировали в Израиль. Ткачев дозвонился второму секретарю обкома, пересказал эту историю, добавив, что Аркадий Исаакович будет жаловаться на клевету в ЦК. После продолжительной паузы ему также ответили, что разберутся и сообщат. Когда, не дождавшись обещанного сообщения, Ткачев снова дозвонился до партийных начальников, то услышал от них, что лектор, по молодости лет решивший украсить свое выступление услышанной где-то историей, снят с работы и куда-то уехал.

Гастроли без Райкина обычного успеха не имели, и чтобы

зарабатывать на жизнь, пришлось ездить по городам и весям. Слухи преследовали театр, дополнялись новыми подробностями, разрастались; поговаривали, что Райкин вовсе не болен, а находится под следствием, посажен в тюрьму. По-видимому, какой-то партийный мудрец практиковал подобный способ борьбы с неугодными людьми.

Аркадию Исааковичу Райкину пришлось еще раз побывать у В. Ф. Шауро. Он предложил сыграть в открытую: «Вы будете говорить всё, что знаете обо мне, а я — о вас. Мы оба занимаемся пропагандой. Но вы упорно не замечаете и не хотите замечать то, что видят все, — как растет бюрократический аппарат, как расцветает коррупция... Я взял на себя смелость говорить об этом. В ответ звучат выстрелы. Откуда пошла сплетня? Почему она получила такое распространение, что звучит даже на партсобраниях?» Чиновник не возражал — просто сделал вид, что не понимает, о чем речь, и перевел разговор на другую тему. «Но самое смешное — это помогло. Как возникла легенда, так она и умерла», — закончил свой невеселый рассказ Аркадий Исаакович.

После больницы он некоторое время всё же продолжал исполнять спектакль «Плюс-минус» на сцене ленинградского Дворца культуры им. Первой пятилетки. Но название как спектакля, так и вступительного монолога теперь исчезло с афиши. Тогда мне довелось увидеть этот странный спектакль без названия, о чем напоминает сохранившаяся программка: на титульном листе — название театра, фото А. И. Райкина, слово «ПРОГРАММА»; указано место (г. Ленинград) и год (1971).

В декабре 1971 года, будучи с профессором Ю. А. Дмитриевым в Ленинграде на творческой конференции «Высшая смеховая школа», посвященной сатире, кстати говоря, организованной Домом искусств в поддержку Райкина (Аркадий Исаакович вместе с Ромой проводил ее в надежде привлечь внимание общественности к сатирическому театру), мы вечером пришли на спектакль. Никакой рекламы — словно спектакля «Плюс-минус» не было и в помине. И все-таки он состоялся.

Аркадий Исаакович, проведший несколько месяцев в больнице, по-прежнему плохо себя чувствовал. С разрешения Ромы, находившейся возле него в грим-уборной, мы зашли к нему в антракте. Заметно изменившийся, совсем седой, он полулежал на кушетке, казалось, не в силах подняться. Чтобы его не волновать, мы не стали спрашивать, почему программа такая странная, безымянная, свели разговор к общим дежурным фразам о здоровье.

Врачи убеждали в необходимости ограничивать количество спектаклей, всячески пытались уменьшить нагрузку. Это

доставляло ему дополнительные волнения, опять же сказывавшиеся на здоровье. Он переживал за свой театр, зная, что отсутствие на афише его имени неизбежно сказывается на сборах. Финансовая сторона дела не могла не волновать труппу, волновала и его самого. После залов на тысячу и больше мест театр работал в небольшом помещении Ленинградского театра эстрады, где когда-то начинался его путь. В ту пору, как мы помним, представления давались дважды за вечер. Но в отсутствие Аркадия Райкина об этом не приходилось даже мечтать.

С программки спектакля «Плюс-минус» из-за вмешательства цензуры было убрано название. *1971 г.*

Представление в двух частях под названием «Это не о вас» было смонтировано из лучших миниатюр. Артисты театра работали с полной отдачей, ярко характерный комедийный актер Владимир Ляховицкий весело, энергично вел программу.

Маленький зрительный зал в воскресный день был заполнен публикой, звучали смех, аплодисменты... В антракте неожиданно из уст в уста передается радостный слух, что к концу спектакля может приехать Райкин. Он действительно появился в финале с каким-то монологом — и вызвал у зрителей бурю восторга. Это проявление горячей любви к артисту охватило весь зал, в том числе и меня, и навсегда осталось в памяти.

Пережитое Аркадием Райкиным нашло отражение в песенке, написанной к его шестидесятилетию поэтом Игорем Шафераном и композитором Яном Френкелем. Бесхитростный, незатейливый текст, положенный на мелодию вальса, в тех обстоятельствах звучал драматической исповедью самого артиста, который обращался к публике с признанием в любви и верности. Песенка была исполнена на юбилейном вечере, а позднее вошла в спектакль «Избранное-85» и др.:

Я глаза закрываю и вижу
На окраине маленький зал,
Где впервые на сцену я вышел,
Где, волнуясь, у рампы стоял.
Я безбожно весь текст перепутал,
Я споткнулся у всех на виду,
Только «браво!» кричал почему-то
Добрый зритель в девятом ряду.

Мягко и в то же время решительно, как это свойственно его манере, артист педалировал слово «браво». Оно здесь особенно важно, в нем заключено начало всех начал — истоки верности артиста своему жанру и зрителю. Спокойно, чуть элегически вспоминая далекое прошлое, он продолжал:

Ах, как все изменилось на свете
С тех далеких и памятных дней.
На бульваре вчерашние дети
Сами возят в колясках детей.
Изменились одежды и танцы,
Песни новые нынче в ходу,
Но таким же, как прежде, остался
Добрый зритель в девятом ряду.

На общем ровном фоне звучания интонационно выделялось «таким же». Артист подчеркивал, как ему дорога стойкая, многолетняя привязанность зрителей, неподвластная времени. Она оказывается решающей в минуты сомнений:

Может, Гамлета или Отелло
Я бы с большей охотой сыграл
Или, скажем, читал бы сонеты,
Жил бы тихо со всеми в ладу...

Здесь он держал паузу, как бы оценивая такую возможность:

Только как же посмотрит на это
Добрый зритель в девятом ряду?

По-прежнему волнуясь, «валидол положив под язык», выходит он на сцену.

Может, всё бы забросить под старость,
На скамейке сидеть бы в саду?..
Только как же я с вами расстанусь,
Добрый зритель в девятом ряду?!

Последние строчки артист повторял дважды и, после того как отыграна мелодия, произносил... нет, уже не текст песенки, а собственные, идущие от сердца слова: «Трудно, очень трудно...»

Начинавший как комик, играющий масками, поражающий трансформациями, меткими пародиями, жизненными наблюдениями, входившими в разговорный язык неожиданными словосочетаниями, Райкин быстро приобрел известность. Но, рассматривая одну за другой его работы, видишь, как комическое искусство артиста со временем приобретало трагические черты. Каждый вечер в течение почти полувека, выходя на сцену, он исчерпывал себя до конца, ничего не скапливая «на черный день». Сколько зрительских поколений сменилось за этот период!

Сколько кумиров кануло в прошлое!

Наделенный редкой восприимчивостью и внутренней пластичностью, Райкин чутко прислушивался к веяниям времени. Вместе с ними менялись и его персонажи. В 1970— 1980-х годах разве что где-нибудь в глубинке можно было встретить персонажей, подобных безголовому начальнику из поляковской миниатюры «Непостижимо» или руководителю научно-исследовательского института Пантюхову из «Юбилея» Хазина. Им на смену пришли другие, не столь откровенно безграмотные, более цивилизованные, действующие изощренно, но не менее циничные. Явление осталось, но приобрело иную форму выражения, также запатентованную Райкиным.

По словам Жванецкого, великий артист сыграл свою роль в понимании нашими людьми такого явления, как бюрократизм.

Конечно, смешно полагать, что усилиями одного артиста или даже всей эстрады бюрократизм можно истребить. Но он помог осознать это явление, «раскусить» его. Не без его помощи ушли многие откровенные глупости в работе чиновников.

Юбилей

Аркадий Исаакович недавно вышел из больницы и чувствовал себя еще неважно. Но все-таки 30 октября 1971 года в Ленинграде во Дворце культуры им. Первой пятилетки отмечалось шестидесятилетие Райкина с вручением ему правительственной награды — ордена Трудового Красного Знамени. По сегодняшним меркам это весьма скромная оценка его фанатического труда, а главное, всего того, что он сделал для искусства и в целом для страны. Сохранилась аудиозапись торжественного вечера. В прологе участвовали все артисты труппы в образах как бы сошедших с витрины манекенов, бодро напевавших: «Всегда с улыбкой неизменной, нам всё на свете безразлично — мы манекены, мы манекены». Десятью годами ранее на более скромном, менее официальном праздновании полувекового юбилея Аркадия Исааковича это были веселые гномы, вникавшие во все людские дела. Манекены равнодушны, они не болеют, не стареют, ведь им ничто не портит нервы, «но очень страшно, если люди, как манекены, как манекены». На этих словах выходил юбиляр и произносил уже переделанный монолог «Плюс-минус», в связи с которым было пережито столько неприятностей, за который заплачено собственным здоровьем. После первой произнесенной фразы — цитаты из Фейербаха — следовала большая пауза, а затем размышления о плюсах и минусах нашей жизни. Вслед им шли монологи персонажей: проникновенный, лирический «Звание — человек», комедийный, сатирический «В греческом зале», «О воспитании», где Аркадий Райкин, используя маски, представлял пять персонажей и, соответственно, столько же различных способов воспитания детей. Краткий финал с участием всей труппы возвращал к теме манекенов как угрозы человечности и человеку.

Торжественную часть юбилея открывал выдающийся артист Академического театра драмы им. А. С. Пушкина Ю. В. Толу-беев с воспоминаниями о 1930-х годах, когда он вместе с юным Райкиным работал в Театре им. Ленинского комсомола. Как положено по протоколу, зачитывались поздравления от первого секретаря Ленинградского обкома КПСС, недавно назначенного на эту должность Г. В. Романова, министров культуры СССР (Е. А. Фурцевой) и РСФСР (Н. С. Кузнецова), ЦК комсомола, студии «Ленфильм», представителей концертных объединений, Гостелерадио, Балтийского флота и других многочисленных организаций. Кстати, замечу, что почти никто из официальных лиц не нашел времени прийти на юбилей великого артиста,

чтобы лично его поздравить. Вполне возможно, что, зная о программе вечера, они не хотели своим присутствием санкционировать всё еще находящийся под сомнением спектакль «Плюс-минус».

Работа над текстом роли. *1970-е гг.*

В грим-уборной перед спектаклем. *1980-е гг.*

На «Голубом огоньке». *1960-е гг.*

«История одной любви» — небольшая монопьеса спектакля «От двух до пятидесяти», вместившая целую человеческую жизнь. *1960 г.*

Жених в пьесе «Фикция» спектакля «Время смеется». *1963 г.*

Заключительный монолог спектакля «Зависит от нас». *1976 г.*

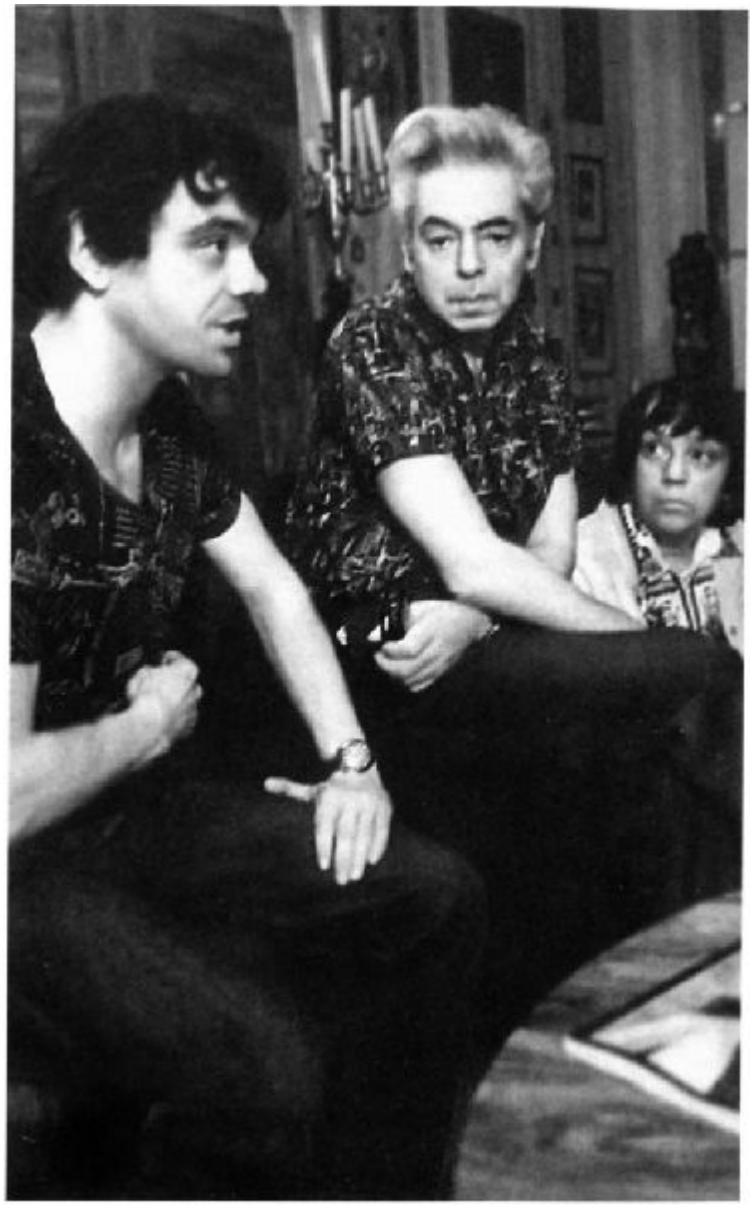
Финал спектакля «Его величество театр». *1979 г.*

С Георгием Александровичем Товстоноговым. *Ленинград. 1974 г.*

С Леонидом Осиповичем Утесовым. *1950-е гг.*

С дочерью Екатериной и внуком Алешей Яковлевым, готовящимся стать артистом. *1970-е гг.*

С Ромой на прогулке. *Конец 1970-х гг.*



Дома в Благовещенском переулке. Семейный совет. *Начало 1980-х гг.*

С Яниной Жеймо в фильме «Огненные годы» (режиссер В. Корш-Саблин). *1939г.*

С Людмилой Целиковской в фильме «Мы с вами где-то встречались» (режиссеры А. Тутышкин и Н. Досталь). *1954г.*

Кадр из фильма «Волшебная сила искусства» (режиссер Н. Бирман). *1970 г.*

«Вкус — специфический!» Один из персонажей четырехсерийного телевизионного фильма «Люди и манекены» (режиссеры В. Храмов, А. Райкин). *1974 г.*

В роли профессора в пьесе «Взятка» спектакля «Волшебники живут рядом». *1965 г.*

Пантомима «Диссертация» спектакля «Времена года». *1950-е гг.*

Монолог «Сервис» спектакля «Плюс-минус». *1970г.*

В миниатюре М. Зощенко «С добрым утром» спектакля «Времена года». *1956г.*

В роли няни в спектакле «Человек-невидимка». *1955 г.*

Автограф

У Аркадия Исааковича автор книги и гость из США. *1986 г.*

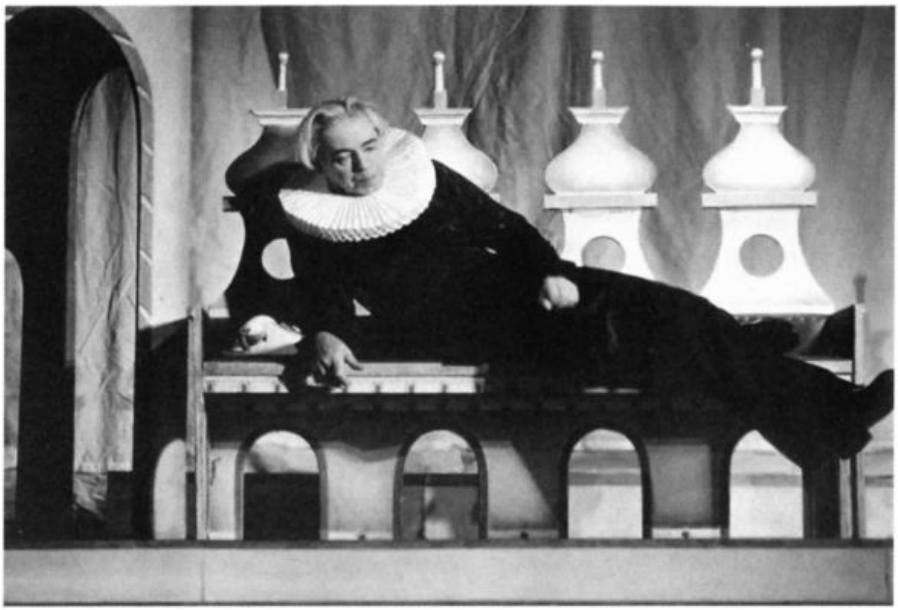
Поздравление детского коллектива на праздновании семидесятилетия Райкина в Ленинграде. *1981 г.*

После спектакля. *1980-е гг.*

Семидесятилетие Райкина в Москве в Концертном зале «Россия». *1981г.*

С Майей Плисецкой.

С Леонидом Утесовым



Проба костюма к спектаклю «Его величество театр». *1979 г.*

В Московском государственном театре эстрады с Геннадием Хазановым, Марком Розовским, Сергеем Юрским, Александром Филиппенко, Семеном Альтовым. *1980-е гг.*

Отец и сын. Династия продолжается.

В череде поздравлений были теплые, искренние приветствия от коллег из Большого драматического театра, Театра сатиры Народной Республики Болгария, Театра им. Евг. Вахтангова. От Всероссийского театрального общества выступил Л. О. Утесов. Еще в 1939 году на Первом Всесоюзном конкурсе артистов

эстрады он предсказал молодому, начинающему артисту, что тот «останется навсегда». Кажется, на этом вечере впервые в адрес Аркадия Райкина прозвучал крайне редкий тогда по отношению к действующим актерам эпитет «великий». Его произнес Леонид Утесов, пожелавший своему младшему другу дожить до той поры, когда его меч и щит, на котором написан девиз «Правда», окажутся невостребованными. Выступление Рины Зеленой, в прошлом в течение ряда лет, в том числе в годы войны работавшей с Аркадием Райкиным, было оформлено как яркий концертный номер. Теплые телеграммы пришли от Майи Плисецкой и Родиона Щедрина. «Моему другу, моему младшему товарищу, моему учителю» — так обратился к нему С. В. Образцов. Кстати говоря, кто-то из выступавших выразил удивление, почему этот юбилей не транслируется телевидением.

Завершая рассказ о праздновании шестидесятилетия артиста, замечу, что много позднее один из его, казалось бы, верных последователей и учеников высказал мысль, что «уж слишком старательно делают Аркадия Райкина несчастной жертвой времени». В статье «А если без шуток?», опубликованной в газете «Культура», автор утверждает, что изображать его страдальцем неверно., тем более что в 1968 году он получил звание народного артиста. «Мо-о-огет быть, мо-о-огет быть», — сказал бы, смешно растягивая гласную, один из персонажей Аркадия Исааковича. Но, опять же используя высказывание Райкина, дело в том, что «правая рука не знает, что делает левая»: награждали и одновременно осаживали, доводили до больницы. Но у обычных людей, зрителей и слушателей, было свое мнение. На протяжении почти полувека он оставался не просто кумиром, небожителем, но и близким человеком, помогавшим выжить, дарившим надежду своим искусством.

Письма кумиру

Просматривая письма, адресованные Аркадию Райкину (мне удалось познакомиться с ними до того, как они были сданы в РГАЛИ и на некоторое время оказались недоступны), легко убедиться, что многие адресаты даже не видели артиста не только «живьем», на сцене Театра миниатюр, но даже по телевидению, только слышали его голос. «Нечеловеческий магнетизм», который, соглашусь с Михаилом Жванецким, ему действительно был присущ, все-таки не был главной причиной его всенародной славы.

Его личность как олицетворение правды, веры в добро отражала представления множества людей о человеке, говорившем о том, о чем они не всегда решались думать. Вот и шли к нему письма отовсюду, со всех концов страны. Он стал общественной фигурой, личностью в государстве, а не просто в искусстве.

Письма зрителей, по счастью, частично сохранившиеся, — потрясающий документ эпохи. В них — бездна человеческого горя, рассказов о несправедливости.

Каждое выступление по радио, а позднее по телевидению, с одним номером или с целым спектаклем, вызывало поток писем. Если же таких выступлений долго не было, корреспонденты Райкина выражали тревогу, почему его не слышно, просили выступать почаще.

Письма были порой малограмотные, иногда написанные карандашом. Авторы спрашивали, как стать актером, таким как Райкин, просили выслать репертуар и помочь достать билеты на спектакли Ленинградского театра миниатюр, предлагали свои рассказы, фельетоны, миниатюры, поздравляли с праздниками, с присвоением почетных званий. Подобные письма, по-видимому, получают многие известные актеры. Но, пожалуй, больше всего было писем, которые могли быть адресованы только Райкину. Он был свой, близкий, всё понимающий. С ним делились самым сокровенным, интимным. Мужчины (что говорить о женщинах!) говорили ему слова любви. Вспоминается фраза Жванецкого: «Его обаяние выше женского, чего не бывает!»

Шофер из Акмолинской области Казахстана писал: «Я вас видел только один раз в спектакле «Под крышами Парижа», но вы мне запомнились на всю жизнь».

Рабочий из Магнитогорска: «Дорогому нашему любимому артисту рабочего класса и всей советской интеллигенции. Я решил обратиться просто так к самому любимому артисту

Советского Союза за советом...»

Жители станции Худосланская Восточно-Сибирской железной дороги: «Приезжайте к нам! Посмотрите, как мы живем, посмотрите, какие у нас директора леспромхозов, председатели колхозов и прочие руководители, так сказать, районного масштаба. Мертвые души Гоголя — это мелочь по сравнению с душами, живущими сейчас в 59 году в Советском Союзе».

Электрик из Львова, 30 лет: «Хочу выразить Вам свое восхищение, благодарность за Ваш талант... помню каждый вздох, каждую паузу во всех Ваших выступлениях. Извините мое откровение, но я иначе не могу. Я испытал столько блаженных минут. Мое уважение к Вам столь велико, что мне порой приходят в голову нелепые мысли. Вот-де, если бы для Вас потребовалась жертва, я б ее с большой охотой совершил».

Врач из Одессы, посмотрев по телевидению «На сон грядущий», пишет: «Рядом с волнующим чувством восторга шло чувство большой тревоги за Вас, за чрезмерное расточительство Вашего таланта. Вы — гордость нашего народа, Вы ему принадлежите, а расточаете себя безжалостно».

Подобных просьб — «жалеть себя», «не работать на износ» — в архиве Райкина множество.

«Наш директор школы говорил: «Его даже антисемиты любят»», — писала учительница из Молдавии.

«Сколько тепла, заботы о нашем человеке в Ваших выступлениях. Откуда Вы так осведомлены о наших тревогах?..» — обращалась к артисту группа учителей из Риги.

«Сегодня мне пришлось слушать Ваше выступление по радио в честь Дня строителя. Слушая Вас, я страстно смеялся и как-то с тревогой в сердце своем я плакал. Товарищ Райкин, затруднение мое состоит в том, что я очень хотел бы объяснить Вам мою жажду слушать Ваши выступления. Только потому, что своим выступлением Вы бьете прямо в глаз, я только удивляюсь тому, откуда Вам всё это известно... на наших стройках почти 50% по разным причинам «перекур» в качестве простоя и разной недисциплинированности... могли бы построить в два раза больше, чем мы имеем», — делился проблемами строитель из Курска.

«Я удивлен Вашей работой и бесстрашным Вашим мужеством. Я очень доволен и рад, что Вы подарили мне три апельсина на большой праздник начала нового, 1960 года», — благодарил слесарь Карагандинской газораспределительной станции № 2.

Ф. Триере из Новосибирска пишет о своем покойном брате, который в молодые годы из-за аварии на производстве оказался прикован к постели: «Слушая Вас, он забывал о своих страданиях:

«Ну молодец! Вот талантище! Умница! Посмотреть бы его!» Как мы благодарны всем, кто при таких тяжелых страданиях вызвал его улыбку. А ведь Вы, товарищ Райкин, один из них».

В письмах Райкину рассказывают о различных безобразиях, непорядках, просят, чтобы он «продернул» конкретных людей. Подтверждают самые невероятные, гротесковые фабулы его миниатюр ситуациями из жизни. Просят помочь получить квартиру, пенсию, путевку в санаторий, устроиться в больницу, передать письма лично Хрущеву, Подгорному и другим, помочь деньгами — слышали, что он не отказывает.

В отдельных письмах есть критика, иногда угрозы: «Товарищ Райкин, не забывайте, что Вы слуга народа!»

В письме из Рыбинска спрашивали, «когда же появятся лезвия для безопасных бритв...», возмущались: «...в городе нет мужских носков, общих тетрадей, зубных щеток и многого другого». Корреспондент из Свердловска просил купить ему мотоцикл «Ява-350»: «Я не в состоянии сразу купить, деньги я вам постепенно вышлю». Группа колхозников из Темниковского района Мордовской АССР жаловалась, что в деревню никак не могут провести электричество — нет столбов. Есть и такое письмо: «Уважаемый товарищ Райкин, в чем дело, прошу пояснить публично, куда девались колпачки стеклянные с кофейников стоимостью 47 руб. в магазине... может быть, вы подскажете мне по телевидению».

Еще одно письмо из Свердловска привожу полностью:

«Здравствуйте, незнакомый, всеми уважаемый артист Райкин! Я давно уже собирался, как говорят советские люди, посоветоваться с Вами кое о чем. Третьего августа я слушал Вашу радиопостановку «От двух до пятидесяти» и решил не откладывать. Не подумайте, что я какой-нибудь анонимщик, нет. Я пока к сумасшедшим не принадлежу. Мне 27 лет. С 18 лет я смог разъезжать по СССР. Бывал и на востоке, в Средней Азии, Краснодарском крае, Кривом Роге, Брянской и Смоленской областях. Я не искал длинного рубля, я старался понять жизнь. Сейчас скажу, смешна жизнь. Смешим ее не кто иной, как мы: рабочий народ, начальство. Я душевно тронут. Разве можно так жить дальше? — нет. Можно ли воровать друг у друга? Раздевать, хулиганить, взятничать — дико, тов. Райкин. Кто мы? Мы — это первая страна, построившая социализм. Наши деды в 17 делили кусок хлеба пополам, курили одну папиросу. А в 41—45 было не так? Сейчас мы жить как должны?..

Жизнь усложнена не только этим. Сколько у нас начальства, а работать некому. Взять хотя бы бухгалтерию. Одна бумажка — сто подписей. В магазинах... Одна работа — два человека. Какую

убыль приносят начальники! А их-то у нас, боже мой! Понимаете, я решил дать бой всему этому. Дорогой товарищ артист! Посоветуйте и будьте добры, дайте мне маленький совет. Я хочу проверить себя, как же я понимаю. Может, со мной что-нибудь не в порядке. Так жить дальше я не согласен. Чтобы ежедневно ошибаться, недопонимать и всё время наносить убыток Родине, народу, как это делает начальство. Я никого не боюсь, пускай меня накажут за то, что я ищу правду. Я не прощаю ни артистам, как видным людям, ни писателям, ни поэтам. Давайте молчать, махнув на всё рукой!

4/VIII-63

Петушков».

Из Красноярска в 1967 году писали: «За последние несколько лет искусство лгать далеко шагнуло вперед. Ложь уже не выражают прямыми словами, как это было во времена наших дедов, ее создают при помощи общих туманных оборотов... Все признают, что надо говорить правду. На этой фразе появляетесь Вы — гениальный художник. Вы — народный любимец, воплощение правды и чистоты...»

Житель города Жданова в 1960 году признавался: «Когда слушаю Вас, мне кажется — всё на свете хорошо устроено, правда всегда торжествует. Только в эти полчаса чувствуешь себя человеком. Передача заканчивается, а действительность остается с тобой».

А какой взрыв негодующих писем вызвал отказ в присуждении Райкину Ленинской премии! В 1967 году письма с жалобами на «мещанские, отсталые, косные взгляды отдельных еще влиятельных, ответственных товарищей из Комитета...» шли в политбюро, председателю Совета министров СССР А. Н. Косыгину, министру культуры Е. А. Фурцевой.

Некоторые послания, вызывавшие сочувствие Аркадия Исааковича, рождали у него действенный отклик. Прочитав письмо девочки, просившей помочь ее больной маме, артист не только нашел время договориться с врачами о больнице, но даже предоставил возможность девочке и ее отцу пожить в своей квартире. Как мы помним, помог он и моряку, оказавшемуся по ложному навету в тюрьме. Во всех этих (и, вероятно, многих других) случаях Аркадий Райкин, используя свой авторитет, знакомства, звонил по телефону, а если нужно, ехал, договаривался.

А вот еще одно довольно обычное письмо от одиннадцатилетнего Саши, на которое Райкин ответил не сразу. Мальчик, мечтавший стать артистом, спрашивал своего кумира: «Как вы достигли такого таланта?» Рассказ об этом письме и

ответе на него содержится в райкинских «Воспоминаниях» (глава «На деревню дедушке»). Мальчик Саша вырос и стал известным артистом Александром Калягиным. На семидесятилетием юбилее Аркадия Райкина он использовал свое давнее письмо — остроумно разыграл сценку, взяв в качестве фабулы известный чеховский рассказ о Ваньке Жукове, слезно писавшем «на деревню дедушке».

Короче, как сказал К. М. Симонов, «Письма пишут разные: / Слезные, болезные, / Иногда прекрасные, / Чаще — бесполезные». Подобных писем множество в обширнейшей корреспонденции, полученной Аркадием Исааковичем и недавно переданной его дочерью на хранение в РГАЛИ. Пока еще необработанные и неописанные, они, надеюсь, в будущем дадут материал многим исследователям — не только искусствоведам, но, главное, историкам, помогут понять без прикрас жизнь страны, жизнь нескольких поколений на протяжении половины столетия.

В «Моем актерском интервью» на вопрос корреспондента: «Слава — это бремя или радость?» — Райкин ответил: «Бремя, которое бывает радостным, а порой невыносимо тяжелым... Слава — это прежде всего огромная ответственность». Аркадий Исаакович остро ощущал эту ответственность. В течение полувека постоянно встречаясь с публикой, он всякий раз волновался, как дебютант. Уже с утра ему начинало казаться, что он болен, потерял голос, не помнит текст. *«Я* не отношусь к категории бравых артистов, уверенных, что всегда будет успех, — признавался он. — В день спектакля не нахожу себе места. В театр приезжаю за час-полтора».

Это не поза, не актерское кокетство. Он действительно каждый раз волновался, как, вероятно, волнуется спортсмен перед ответственными соревнованиями. Но таким соревнованием для Райкина являлся каждый спектакль.

«Каждый вечер этот человек замирает возле кулисы перед стонущим от нетерпения залом, — рассказывал Леонид Лиходеев, имевший возможность наблюдать его за сценой. — Он замирает, чуть склонившись вперед, как стрела, предназначенная для дальнего полета. Лук, из которого вылетит эта стрела, невидим. Лук этот звенит тетивою в нем самом. Он натягивается до предела соответственно силе, которую придает стреле. Райкина еще никто не видит. Он будто колеблется секунду и вдруг — всегда неожиданно — решительно шагает в пучину оваций».

Восторг публики придавал ему силы. Ощущая зрительный зал с чуткостью тончайшего барометра, он, не скрывая радости, как бы вбирал в себя любовь и признательность, выплескивавшиеся на сцену из темноты зала. Ему необходимо было поверить в тех,

кто пришел на спектакль, в их восприимчивость к добру, готовность понять сокровенный смысл его слов, стать единомышленниками. Жест, мимика, интонация артиста постоянно отражали зрительскую реакцию.

Он хорошо знал, что публика неоднородна. На премьеру спектакля Райкина попасть было непросто. Среди тысячи людей в зале находилось немало тех самых антигероев, которых он высмеивал со сцены. Порой они обижались, но чаще делали вид, что это не про них. Одни, чтобы не выделяться, смеялись вместе со всеми, другие изредка кисло усмехались, а иные и вовсе сидели весь вечер с каменными лицами. «Человек, который не смеется» — такой персонаж, если помнит читатель, появлялся у Райкина еще в спектакле 1953 года «Смеяться, право, не грешно». С тех пор внешне он изменился, но суть оставалась прежней.

Как-то в нашей беседе Аркадий Исаакович произнес поразившие меня слова:

— Во время спектакля стараюсь не вглядываться в зрительный зал. Дело в том, что, если нечаянно мой взгляд упадет на чье-то скучающее, каменное лицо, я буду выбит из рабочего состояния на целый вечер. Пострадает спектакль, пострадает тысяча ни в чем не повинных зрителей.

— А как же, — недоумевала я, — ваше знаменитое ежеминутное общение со зрителем? Есть, наконец, законы эстрадного искусства, среди которых теоретики одним из основных считают наличие прямого контакта с публикой.

— Однажды, еще во время войны, я выступал на Чирчик-строе. Зрительный зал был полон. В первом ряду я увидел человека, который сидел опустив голову и лишь изредка на меня поглядывал. Во время действия к нему несколько раз подходили какие-то люди. Я уже нафантазировал себе, что они уговаривали его уйти. Прошло сорок с лишним лет, а я не могу этого забыть: я задел его со сцены. Сказал, уже не помню что, наверняка глупое. Каков же был мой ужас, когда в перерыве я узнал, что это был директор строительства. Больной, с температурой сорок градусов, он из уважения ко мне пришел на концерт. Урок получен был на всю жизнь: зрительный зал никогда нельзя трогать. А лучше всего не смотреть.

Значит, «прямой контакт с публикой» может быть имитацией? А как же, к примеру, его косноязычный Балалайкин («Багагайкин»): «Спгоси меня, спгоси! Вот ты, ушастый в пятом ряду, спгоси меня — кто я есть? Отвечаю: Ба-га-гай-кин!» Подобных примеров обращения к зрителям немало. Чем больше талант артиста, тем более сложные загадки он нам задает. Очевидно, его профессиональный аппарат настолько тонок и

натренирован, что он чувствует все оттенки зрительского настроения и восприятия, не всматриваясь в лица.

Собственно говоря, то же самое происходит с актерами драматического театра, когда, несмотря на отделяющую их от зрителей «четвертую стену», они прекрасно ощущают идущие из зала биотоки и координируют в соответствии с ними свою игру.

Но Аркадий Исаакович не только ощущал эти биотоки, но и устанавливал с публикой такой душевный контакт, что каждому сидящему в зале казалось, что артист обращается непосредственно к нему. Вот тогда-то и возникали минуты той редкой тишины, которую артисты ценят выше всего.

Глава четырнадцатая ИЗ ЖИЗНИ МАСТЕРА

Квартирный вопрос

Казалось бы, с приходом к власти Л. И. Брежнева, с которым добрые отношения сложились еще до войны, с первых гастролей театра в Днепропетровске, а затем укрепились в период боев на Кавказе, где в течение нескольких месяцев работал театр, Райкин получил защиту и опору. Но, как говорится, до Бога высоко, а до царя далеко.

«Я всегда чувствовал дистанцию и не пытался напоминать о себе, — рассказывал Аркадий Исаакович. — Как-то в начале 60-х годов — он (Брежнев. — *Е. У.)* был еще председателем Верховного Совета — мы встретились, кажется, на каком-то приеме. «Ну, как ты живешь? — Хорошо, спасибо. — Как же хорошо, когда ты живешь в гостинице? — Ну, вот видите, вы даже знаете, что я живу в гостинице, уже хорошо! — Ну тебе же нужна квартира в Москве? — Конечно, было бы совсем неплохо».

Надо сказать, что ни в Москве, ни в Ленинграде никто не интересовался, как я живу. А жилось нам неважно. Несколько месяцев подряд, пока шли гастроли в Москве, приходилось жить в гостинице. Такая жизнь продолжалась уже более двух десятилетий. Трудно было наладить учебу и быт детей. Да и мне приходилось нелегко. Работать негде — летом я уходил с раннего утра в «Эрмитаж» и там, гуляя по аллеям, учил текст. Если официант в гостинице запаздывал с завтраком, оставался без еды.

После обнадеживающих слов Брежнева рассчитывал, что он распорядится. Но прошло пять лет. Напоминать не хотелось — легче просить за других. И вот через пять лет мы снова встречаемся: «Как ты живешь?» И тут же хлопнул себя по лбу: «Ну, теперь без дураков!» Назначил мне встречу.

В условленный день и час я был у него в кабинете. Мы разговаривали два часа. Вспоминали войну. Он вынимал фотографии, заполнявшие ящик его стола. Показывая мне, рассказывал о судьбе людей, которые были на них изображены. Мне кажется, что такая верность фронтовому братству не самая плохая черта человека. Иное дело, что на ней впоследствии многие играли. Но это уже другая история.

После двухчасовой беседы он, прощаясь, сказал, что распоряжение о квартире уже дано. И действительно, я тут же получил смотровой ордер. Начал смотреть квартиры. И вдруг всё замерло, словно какое-то спящее царство. При этом все молчат. Наконец добрый человек в Моссовете намекает, что надо поговорить с ленинградским начальством. Звоню Толстикову, уславливаюсь о встрече и мчусь в Ленинград. Объясняю, что речь

идет только о моей московской квартире и прописке, ибо в Москве прописана половина моей семьи (Катя к тому времени уже актриса Вахтанговского театра, замужем, Костя учится в московской школе), а театр по-прежнему останется ленинградским.

— А вы можете и театр с собой забирать.

— Понимаю, что театр вам не дорог, вы его не создавали, ни разу в нем не были. Вы, правда, не бывали и в других театрах, так что я в неплохой компании. Только что вы положили на полку картину, которая обошлась государству в сотни тысяч. Наплевали на людей, над ней работавших. Кто дал вам право? Вот если бы деньги были из вашего кармана...

— Скажите, почему меня так не любит интеллигенция?

— Издайте приказ, чтобы вас с первого мая начали любить. И вас полюбят.

— Вот вы как рассуждаете! Но ведь мы интеллигенцию не только ругаем, но и награждаем!

— Вы имеете в виду звания, ордена? Неужели вы думаете, что, если дали звание народной артистки какой-то девочке, она стала от этого лучше, талантливее? У нас с вами одно звание, которое дали родители, и надо постараться его не замарать. А «заслуженный», «народный» свидетельствуют не столько о таланте артиста, сколько об отношении к нему начальства.

Видя, что разговор не получается, я попрощался. Взялся было за ручку двери и напоследок обронил: «Мне жаль, что у вас разные мнения с Генсеком». — «Можно вас еще на минутку?» Я вернулся. «А что, есть такое мнение?» — «Да, вот у меня бумага». И вдруг совсем без паузы, заглядывая мне в глаза, он говорит: «А вы думаете, Толстиков — дурак? Мало того что вам дают квартиру в Москве, я вам и в Ленинграде квартиру оставлю!» — «Что вы, я на нее совсем не претендую». На том и расстались.

Получив квартиру в Москве, я перевез туда все вещи. В Ленинграде театр не был долго, больше года. Наконец едем. Я прошу администратора забронировать номер в «Астории». Но он мне сообщает, что моя квартира нетронута и ждет меня. «У нас есть люди, которые достойны иметь две прописки», — говорят мне в обкоме. Первое время жили в пустой квартире, обедали на подоконнике.

История имела не очень приятный финал. Как-то в Ленинград приехал А. Н. Косыгин и вечером пошел в Большой драматический театр. В ложе вместе с ним Г. А. Товстоногов и, конечно, Толстиков. «Райкин-то наш каков, — говорит Толстиков, — мало того что в Москве, он и в Ленинграде имеет квартиру». Вмешательство Товстоногова, разъяснившего суть дела, помогло

нейтрализовать донос».

Вскоре Толстикова ненадолго перевели в Москву, после чего, как уже упоминалось, отправили послом в Китай.

Быт семьи Райкиных, казалось, налаживался. Полученная в 1966 году большая по тому времени пятикомнатная квартира в Москве в Благовещенском переулке, на углу улицы Горького (ныне Тверской), постепенно обживалась. Стены квартиры были завешаны картинами. Над столом, за которым мы беседовали, — большой портрет Майи Плисецкой кисти известного армянского художника Арутюна Галенца, портрет Шолом-Алейхема, пейзажи армянских и грузинских художников. Рисунок на белой коже — мексиканская работа. В углу батик — ручная роспись по ткани. За стеклами на полке стояли фигурки гоголевских персонажей работы Кукрыниксов. «Для меня это не просто красивые вещи, — пояснял Аркадий Исаакович, — каждая связана с кем-то или с чем-то».

В другой комнате, которая, видимо, служила гостиной, на стене висела картина французского художника XVIII века Жана Оноре Фрагонара. В «Воспоминаниях» Аркадий Исаакович рассказал любопытную историю ее приобретения. Вскоре после войны, когда еще жили в коммунальной квартире, Рома как-то зашла к соседям и случайно увидела в дверном проеме среди санок, лыж и прочей утвари небрежно свернутый старый холст. Попросила посмотреть. На картине были изображены облаченный в шкуру спящий пастух и дремлющая у его ног собака. Пастуху являлось видение: богиня, выходящая из запряженной ланями кареты. Заинтересовавшись этим холстом, Райкины обменяли его на имевшийся у них портрет Екатерины II — образец русской усадебной живописи конца XVIII столетия. Приглашенный реставратор, а затем и эксперты подтвердили, что авторство приобретенной картины принадлежит Фрагонару.

Рядом с этой картиной были пейзажи голландских художников. При всей страсти к коллекционированию Аркадий Исаакович не хотел превращать свою квартиру в музей, однако в течение жизни у него собралась довольно большая коллекция живописи. Особенно дороги ему были работы современников, советских художников, поскольку за каждой, по его словам, «стоит история живого и памятного для него общения». Он гордится знакомством с Ладо Гудиашвили, Мартиросом Сарьяном, Натаном Альтманом.

Столовую, отделявшуюся от гостиной раздвижной стенкой, украшали антикварные тарелки, коллекция которых собралась незаметно в результате зарубежных поездок. В квартире было много старинных часов — Райкин их любил, удобная, не

загромождающая пространство мебель, красивые люстры. Всё это было перевезено из ленинградской квартиры.

Веселый белый терьер Микоша приветливо встречал гостей. Он нередко присутствовал во время наших с Аркадием Исааковичем бесед, но вел себя тихо, не мешая работе.

Но, как говорится, пришла беда — открывай ворота. Неприятности следовали одна за другой. Здоровье Аркадия Исааковича заметно сдавало, не выдерживая рабочих нагрузок и постоянной борьбы за право говорить правду. Врачи запрещают Райкину работать с прежней интенсивностью — два-три номера в спектакле, не более. Он то и дело нарушает запреты, удваивает установленные медициной нормы.

— Почему вы не бережете себя? — спрашивает корреспондент.

— Беречь себя в искусстве невозможно, — отвечает Райкин. — Когда актер выходит на сцену и думает сначала о своем здоровье, о нервах, искусство пропадает. Пока я работаю, я здоров.

Райкин не может, как прежде, каждый день выходить на сцену — должны быть перерывы для полного отдыха. Но и здесь он нарушает медицинские предписания, неожиданно даже для актеров приходит в театр, чтобы к концу спектакля выйти с одним из своих монологов.

Рома Марковна берет на свои плечи многие заботы и в целом ответственность за театр. Необходимость цементировать коллектив, в отсутствие Райкина обеспокоенный своей судьбой, вынуждает ее ездить с театром на гастроли — актерам и персоналу необходимо зарабатывать на жизнь, рассчитывать на твердую зарплату. Одновременно ей необходимо следить за здоровьем Аркадия Исааковича, поддерживать его настроение.

Возникла и вполне прозаическая забота — по свидетельству Якова Самойлова, скромного заработка художественного руководителя театра, составлявшего тогда 300 рублей в месяц, на жизнь семьи не хватало, от концертов приходилось отказываться из-за состояния здоровья. Впрочем, от самого Аркадия Исааковича мне никогда не приходилось слышать подобных жалоб; лишь однажды он упомянул, что надо отказаться от ленинградской квартиры — платить за обе жилплощади очень дорого.

Друзья

Свалившиеся на Рому заботы, по-видимому, сказались на ее собственном здоровье. В январе 1975 года, когда она навещала вдову Льва Абрамовича Кассиля, свою близкую знакомую Светлану Леонидовну Собинову, у нее случился тяжелый инсульт. Лишь благодаря сыну писателя, замечательному человеку и врачу Владимиру Львовичу Кассилю, тут же примчавшемуся, удалось сохранить ей жизнь. И впоследствии благодаря неустанным заботам Аркадия Исааковича и детей, а главное, собственной воле она восстановила, хотя и не полностью, подвижность. Несмотря на все старания, ограниченной осталась и речь.

Тогда, в 1975-м, было очень страшно. Через четыре дня после случившегося несчастья театр должен был на месяц уехать на гастроли в Польшу. В. Л. Кассиль решительно настаивал на этой поездке, справедливо полагая, что работа будет спасительной для Аркадия Исааковича. С ним поехала и дочь, ей пришлось срочно заменить Рому в спектакле. Ежедневные телефонные звонки в Москву, где оставался Костя, давали надежду. Когда вернулись, Рома уже была в Институте неврологии, где ее постепенно ставили на ноги.

Лечение продолжалось и дома. Логопед, массажист, физкультурница — всё это требовало внимания и расходов. Радовали успехи детей: большие роли в спектаклях, кинофильмах. Екатерина Аркадьевна вспоминает, что Костя, снявшись в двухсерийной картине «Труффальдино из Бергамо», на полученный гонорар купил родителям большой цветной телевизор. Аркадий Исаакович был очень тронут. Он лег на диван перед включенным ящиком и довольно скоро тихо задремал. А когда через какое-то время открыл глаза, то смущенно заметил: «Оказывается, под цветной телевизор очень хорошо спится! И снятся цветные сны!»

Любимцем Аркадия Исааковича стал внук — родившийся в 1961 году Алеша Яковлев. К сожалению, Аркадий Исаакович не успел увидеть свою внучку. Полина, дочь Константина Райкина, появилась на свет через год после смерти деда.

С возрастом, как и у большинства людей, круг друзей Райкина менялся, сужался. Аркадий Исаакович старался не участвовать в шумных застольях, алкоголя не любил, ограничиваясь рюмкой-другой коньяку. В жизни, как и на сцене, он любил шутку, смех, розыгрыши; посещал традиционные веселые посиделки, проводившиеся в Центральном доме работников искусств 13 января, — встречи старого Нового года.

В свое время, за короткий промежуток между Всесоюзным конкурсом в декабре 1939 года и июнем 1941-го, к ленинградским друзьям добавилось множество московских. Весело и дружно коротал молодой Райкин поздние вечера и ночи с поэтом Михаилом Светловым, с выдающимся рассказчиком и литературоведом Ираклием Андрониковым. Добрые отношения у них сохранялись до конца жизни, хотя встречи стали редкими. В одном из куплетов Михаила Светлова к пятнадцатилетнему юбилею Ленинградского театра миниатюр (1954) пелось:

Учтите, бога ради,
Что стал уже Аркадий,
Нам кажется, немного староват.
Но время беспощадно,
Идет себе — и ладно,
И в этом он ничуть не виноват.

Насчет «староват» поэт, конечно, несколько перехватил (возможно, для рифмы) —Райкину в то время исполнилось 43 года, он находился в расцвете творческих сил.

Война и связанные с ней фронтовые впечатления изменили его взгляд на окружающее, юношеское легкомыслие уступило место трезвым оценкам. Сравнительно недолгой была дружба Райкина с Константином Симоновым, оставившая, однако, ряд ярких впечатлений. В своих «Воспоминаниях» он рассказал о романе Симонова с актрисой Валентиной Серовой, их свадьбе, о первом послевоенном лете, проведенном вместе с Ромой на даче Симонова в Гульрипше, в Абхазии: о работе писателя над военными дневниками, посещении базаров, пышных кавказских застольях. Замечу, что, расставаясь по тем или иным причинам с друзьями — тем же К. Симоновым, Р. Славским, В. Поляковым, — Райкин к ним уже не возвращался, общение в лучшем случае оставалось чисто внешним.

Рад небольших очерков в «Воспоминаниях» Аркадия Исааковича посвящен авторам, с которыми складывались, а иногда не складывались дружеские отношения. Мешала не только разница в возрасте, но и то глубокое уважение, которое Райкин питал к творчеству тех, у кого он учился: Евгений Шварц, Михаил Зощенко были для него мэтрами. И в самом деле, Зощенко был всенародно известным писателем уже в 1920-х годах, когда с эстрады звучали его рассказы в исполнении Владимира Хенкина, Леонида Утесова. Евгений Шварц, в молодости остроумный

выдумщик и шутник, сотрудничал с Даниилом Хармсом, Николаем Олейниковым в известной тогда детской редакции Госиздата, работавшей в Ленинграде под руководством Самуила Яковлевича Маршака. И хотя в 1930-х по театрам страны уже шли его пьесы «Красная Шапочка», «Снежная королева», он (очевидно, из-за своих связей с репрессированными писателями) числился неблагонадежным. Его пьеса «Тень», один из выдающихся спектаклей Н. П. Акимова, была запрещена сразу после премьеры. Подобная же судьба ожидала и сатирическую пьесу «Дракон», разрешенную к постановке только в 1962 году, когда Шварца уже не было на свете. Любимая лирическая пьеса «Обыкновенное чудо», начатая Евгением Львовичем в 1944 году, создавалась более десяти лет и была закончена незадолго до его смерти. В жанре театральной сказки Евгений Шварц создавал свой собственный мир, в котором тем не менее легко просматривались вполне современные конфликты и персонажи. «Я пишу жизнь, сказочник — это ты», — говорил он своему другу и соседу по дому писателю, автору сценария фильма «Доктор Калюжный» Юрию Павловичу Герману, тоже ставшему одним из близких знакомых Райкина. Молодой артист любил наблюдать за спорами двух столь разных писателей.

Позднее круг общения Райкина расширялся за счет поездок в Переделкино и другие подмосковные и ленинградские дома творчества. Кстати, в Переделкине была дача его ближайшего друга, писателя Льва Абрамовича Кассиля.

Большинство друзей Аркадия Райкина были старше его по возрасту — тот же Кассиль (родился в 1905 году), Назым Хикмет (1902). Л. О. Утесов был старше его на 16 лет. Райкин неукоснительно обращался к нему на «вы», хотя Утесов всегда, еще со времени Первого Всесоюзного конкурса артистов эстрады, говорил ему «ты». Эти трое, названные Аркадием Исааковичем его ближайшими друзьями, были очень разными и по характеру, и по воспитанию, и по интересам. Они как бы дополняли друг друга, составляя единое, дорогое ему целое. Что касается самого Утесова, то его очень огорчало отсутствие собственных внуков, которое он возмещал общением с детьми своих друзей: Костей Райкиным, Андрюшей Мироновым. Когда Косте было два года, Леонид Осипович предоставил в распоряжение Райкиных свою дачу в поселке Внуково, которую, кстати, очень не любил, как и вообще дачную жизнь. Много внимания уделял он Косте в периоды совместного пребывания с Райкиными в Кисловодске. Однажды ради Кости он завязал знакомство со строгим старичком-мусорщиком, вывозившим по утрам из санатория-мусор на повозке с запряженной старой лошадью. Костя,

старавшийся хотя бы украдкой погладить лошадь, когда ее хозяин на минуту отлучался, благодаря переговорам Утесова был посажен на козлы и, безмерно счастливый, проехал целый круг. Все оставшиеся до отъезда дни продолжалась дружба Кости и Утесова с мусорщиком и его лошадью. «О чем вы разговаривали с мусорщиком?» — поинтересовался Райкин. «О Бернарде Шоу, — не моргнув глазом ответил Леонид Осипович, — и о старом мусорщике по имени Альфред Дулитл (персонаж пьесы Б. Шоу «Пигмалион». — *Е. У.)*».

Однажды они оказались вместе на эстраде не по долгу службы и не на каком-нибудь юбилее, а на обычном гастрольном концерте Леонида Утесова, проходившем в его родной Одессе. Случилось так, что самолет, на котором Райкин летел из Кишинева, сделал непредусмотренную посадку в Одессе. В его распоряжении было часа четыре, и он решил прогуляться по городу. Конечно, вспоминал Утесова. И вдруг он увидел афишу, сообщавшую, что Утесов гастролирует в Зеленом театре. Времени оставалось достаточно, и Аркадий Исаакович решил навестить друга. Тот обрадовался и сразу же предложил Райкину принять участие в концерте: он незаметно сядет в ложу, а Утесов объявит, что у них в гостях Райкин, и вызовет его на сцену. Как ни отказывался Аркадий Исаакович, ссылаясь на усталость, неготовность к выступлению (непонятно, что они вдвоем будут делать на сцене), спорить с Утесовым было невозможно, он настоял на своем. Райкин признавался, что впоследствии никогда не жалел об этом неожиданном выступлении: друзья легко и свободно импровизировали на различные житейские темы, будто находились в столовой кисловодского санатория. Публика долго их не отпускала.

В архиве Утесова хранятся письма Райкина и Ромы, исполненные любви и уважения к его таланту. Приведу одно из них, написанное 12 июня 1954 года после премьеры в «Эрмитаже» спектакля «Серебряная свадьба»:

«Дорогой Леонид Осипович! Я видел Щукина, Михаила Чехова, Певцова, Москвина, Качалова и думал, что после этих актеров никто меня не взволнует с такой же силой, потому что в последние годы в результате отсутствия пьес или вследствие других каких-нибудь причин искусство наше потускнело, посерело, как прибитое пылью. Сегодня, присутствуя при таком взлете Вашего таланта, понял я, что Вы стоите в одном ряду с этими уникальными актерами. Некоторые снобы не признают подобных сравнений, считая наш жанр низким, но большие таланты делают его высоким. Спасибо, дорогой Леонид

Осипович! Вчера со сцены повеяло весенней свежестью. Спасибо Вам за урок высокого мастерства и за то, что Вы нам дали почувствовать трепетное дыхание искусства. Кланяюсь Вам низко и желаю здоровья и радостей.

Крепко любящий Вас

Аркадий».

Восторженное письмо отправила и Рома. Дружба с Утесовым продолжалась до последних дней жизни певца. О смерти Леонида Осиповича (1982) Райкину некоторое время не говорили, боясь, что он тяжело перенесет это известие.

Яркой, будто появившейся из другой галактики личностью *был* Назым Хикмет — коммунист, сумевший убежать из турецкой тюрьмы, где он провел 13 (по другим сведениям — 17) лет. В «Воспоминаниях» Аркадий Райкин пересказывает исполненную драматизма историю его побега. Выйдя в море на лодке, гребя из последних сил, уже в нейтральных водах он встретил советский торговый пароход и, назвав себя, стал просить взять его на борт. Имя Хикмета в нашей стране тогда было широко известно, о нем много рассказывали и писали. Но капитану потребовалось несколько часов, чтобы получить разрешение поднять беглеца на корабль. В каюте капитана он потом увидел плакат «Свободу Назыму Хикмету!».

Человек долга, бесстрашный, он свято верил в грядущую победу всемирного братства. Его дача в Переделкине получила шутливое название «штаб-квартира прогрессивного человечества». Здесь встречались коммунисты из Латинской Америки, поэты и художники из социалистических стран — чилиец Пабло Неруда, чех Витезслав Незвал и многие другие. Но в этом разноликом и разноязыком круге людей возникало ощущение братства. Аркадий Райкин рассказывает, что в трудное для театра время — в конце 1940-х годов — Назым Хикмет поддержал его своим авторитетом: стал членом художественного совета театра, заботился о приглашении молодых авторов. После долгих уговоров он обещал сам написать миниатюру... но получилась большая, на 60 страниц, пьеса «А был ли Иван Иванович?». Уже говорилось, что спектакль, поставленный в Театре сатиры, несмотря на авторитет автора, был запрещен как очень «острый». К сожалению, «брат Назым», как называл его Аркадий Исаакович, ушел из жизни, когда ему не было и шестидесяти. Миниатюра для Райкина так и не была написана.

С другим известным писателем, одним из основоположников детской литературы, автором повести «Кондуит и Швамбрания» и многих других произведений для детей, Львом Абрамовичем

Кассилем Аркадий Райкин познакомился летом 1953 года, живя на утесовской даче. Рядом жил Кассиль со своим семейством — женой Светланой Леонидовной, дочерью знаменитого русского опорного тенора Л. В. Собинова, и детьми (именно его сын от первого брака Владимир Кассиль, ставший известным врачом-реаниматологом, в критическую минуту в буквальном смысле спасет Рому). Лев Кассиль, родившийся в Покровской слободе (ныне город Энгельс) Саратовской губернии в семье врачей, с 1923 года жил в Москве, окончил три курса физико-математического факультета МГУ (1927), но увлекся литературой. По рекомендации Маяковского он работал в «Новом ЛЕФе»[19], в 1929-м написал автобиографическую повесть «Кондуит», через два года — «Швамбранию»; вместе они образовали любимую многими поколениями детей повесть об их сверстниках, о воображаемом мире придуманной ими страны и суровой действительности революционных лет. Наряду с К. Чуковским, С. Маршаком, Б. Житковым Кассиль стал основоположником детской литературы, был избран членом-корреспондентом Академии педагогических наук. Он обладал разносторонними знаниями и интересами — был заядлым путешественником, самозабвенным любителем спорта, особенно футбола. С первых встреч в дачном поселке он оказался среди ближайших друзей Аркадия Райкина, привлекая его своим редкостным доброжелательством, широтой интересов и познаний, а также присущим ему чувством юмора, не уступавшим утесовскому. Но при этом дружбы с Утесовым у Кассиля не сложилось, отношения оставались исключительно соседскими. Очевидно, сказывалась не только разница характеров, но и юмора: темпераментный одесский юмор Утесова заметно отличался от спокойного, тихого, какого-то вдумчивого юмора волжанина Кассиля.

Райкин часто проверял на нем («подопытном кролике», как в таких случаях называл себя Кассиль) свои новые вещи и по его реакции судил, насколько они удачны. Аркадий Исаакович советовался с ним и в тех ситуациях, когда надо было принимать какие-то серьезные решения, когда он нуждался в моральной поддержке. Общение с Львом Абрамовичем стало необходимостью для Райкина, и при длительных разлуках (гастроли одного, путешествия другого, наконец, жизнь в разных городах — Райкина в Ленинграде, Кассиля в Москве) оба чувствовали настоятельную потребность в разговорах хотя бы по телефону.

Однажды в середине 1960-х годов в Переделкине на следующий день после встречи Нового года вся компания с

участием Райкиных собралась после обеда у телевизора смотреть фильмы Чаплина. Лев Кассиль записал в дневнике: «Приятно было смотреть вместе с Аркашей, который так и впивался в экран и упивался и хохотал тихо, обмирая от наслаждения. Как хорошо, что этот бесконечно талантливый человек, вне сомнения, один из лучших артистов современности, сохранил способность всем существом радоваться таланту других! Вспомнить только, как он недавно примчался к нам с концерта танцора Эсамбаева и без конца, снова... всё рассказывал, и показывал, и радовался. Радостно и мне, что среди наших друзей один из самых близких и дорогих — Райкин». «Не боюсь сличений, — продолжал он, — но лишь с Маяковским, да разве еще с Прокофьевым, испытывал я это радостное ошеломление в личном контакте и безоговорочное ощущение того, что нет ему равного, что он общая наша радость, наша гордость и богатство».

Л. А. Кассиль ушел из жизни в 1970-м, в том самом роковом для Райкина году, когда он особенно нуждался в умных и добрых советах друга, не говоря уже о моральной поддержке.

При жизни Льва Абрамовича в бывшей собиновской квартире в проезде Художественного театра на большие застолья у Кассилей собиралось множество гостей самых различных профессий, среди которых были академик Н. Н. Семенов, легендарный футболист А. П. Старостин, художник М. В. Куприянов (один из Кукрыниксов), известные артисты, режиссеры, архитекторы, журналисты. С некоторыми из них подружились Аркадий Райкин и его жена, в том числе с известной журналисткой Татьяной Николаевной Тэсс (Сосюрой), многолетней сотрудницей «Известий», и ее мужем архитектором Юрием Владимировичем Локшиным. Близкой подругой Ромы и во времена ее болезни оставалась Светлана Леонидовна Собинова.

В 1960-х, когда Райкины получили квартиру в Благовещенском переулке, посиделки бывали и у них. Раскладывался большой круглый стол, сервированный красивой посудой. Звонки в дверь следовали один за другим, приходили гости званые и незваные. Друг дома Л. Михайлова рассказывает: «Неумолкающий телефон, хоровод лиц, накал споров, взрывы смеха или гнева, горькое и смешное вперемежку». Возглавляла эти посиделки Рома, остроумная, веселая, талантливая рассказчица. Сам Аркадий Исаакович был молчаливым, порой скучноватым, но всё подмечал, складывал в свою внутреннюю копилку.

По воспоминаниям Е. А. Райкиной, среди друзей и близких знакомых в их доме бывали артист Зиновий Гердт, писатель Леонид Лиходеев, театровед и драматург Александр

Борщаговский, комедиографы Владимир Дыховичный и Морис Слободской, Виктор Ардов, Михаил Червинский и Владимир Масс, заместитель главного редактора журнала «Новый мир» Александр Кривицкий, объехавшие весь мир артисты оригинального жанра, акробаты Леонид Маслюков и Тамара Птицына, артистка Виктория Горшенина и ее муж известный кинорежиссер Ян Фрид и многие другие знаменитости, которых в разное время судьба сводила с семьей Райкиных.

В 1970-х годах болезни Аркадия Исааковича и тяжелое заболевание Ромы ограничили круг их общения. К тому же один за другим уходили из жизни старые друзья. К счастью, оставались заботливые дети, радовавшие успехами, любимый внук Алеша Яковлев вырос, поступил в театральное училище, а после его окончания (1983) стал актером Театра им. М. Н. Ермоловой. Безучастное время, о котором Райкин так много думал, совершало свой оборот. Как в исполнявшейся им сценке: «Мы будем смотреть на наших внуков и радоваться... И потихоньку уходить!»

На новом витке спирали

В интервью, опубликованном в газете «Правда» в связи с шестидесятилетием Райкина, он снова повторил мысль, уже не раз им высказанную: «Сатирик с открытым забралом воюет за доброе в человеке, за победу добра. Но я погрешу против истины, если стану утверждать, что эта профессия приносит сплошные радости, хотя и их немало. Встречаются и сейчас — и не так уж редко — случаи не очень горячей любви к сатире. По крайней мере, к лирикам всё еще относятся приветливее. Например, лирик напишет: «Редкая птица долетит до середины Днепра», никому в голову не придет попрекать его за «очернительство» всего птичьего племени... хотя сатирика тут же обвинят в недооценке, поклепе».

Он очень изменился. Но конечно же, несмотря на запреты врачей, понемногу продолжал репетировать. Ежегодно в спектаклях «Избранное-72», «Избранное-73», «Избранное-74» появлялись его новые миниатюры.

С середины 1970-х годов интенсивность творчества Аркадия Райкина снова возрастает. Превозмогая болезни и усталость, он не только продолжает выходить к зрителям, но и настойчиво работает над новыми программами, ищет молодых авторов, формирует свой репертуар. Более того, именно в это время (1974—1975) он вместе с молодым режиссером Виктором Храмовым работает над четырехсерийным телефильмом «Люди и манекены», куда вошли лучшие миниатюры, созданные театром в разные годы.

К каждой работе — не в правилах Райкина отказываться от многочисленных просьб и разнообразных поручений — он относился чрезвычайно серьезно. Кинорежиссер-документалист Марина Голдовская рассказывает, что, когда шли переговоры о съемках фильма об Аркадии Исааковиче, Рома категорически возражала, боясь, что это будет для него дополнительной и непосильной нагрузкой. Сам же он, напротив, легко согласился, и съемочная группа быстро установила с ним творческий контакт.

В программке обозрения «Избранное-72» еще значились вступительный монолог «Перечеркнутый минус» (несколько измененный «Плюс-минус»), несколько монологов «прохожих», сцена с трансформацией «О воспитании», а среди новых миниатюр — одна из лучших вещей Аркадия Райкина «Рассуждение в постели». Номера Райкина составляли почти половину обычной трехчасовой программы. Художественный руководитель Московского театра эстрады, где выступала труппа

Театра миниатюр, режиссер А. П. Конников, внимательно следивший за работой артиста, писал в газете «Советская культура» (статья называлась «Видеть его всегда радость») об органичном сочетании огромного драматического дарования и трогающего до глубины души лиризма, трагедийности и почти клоунады. Но выдержать такую нагрузку Аркадий Исаакович не смог, и часть спектаклей Театра эстрады пришлось отменить. В «Избранном-73», судя по программке, нагрузка Райкина была значительно уменьшена — он исполнял всего четыре номера, в том числе «Рассуждение в постели».

Артист рассказывал, что этот монолог был задуман им давно:

«Однажды, увидев за кулисами лестницу, я представил себе, как сделать из нее кровать. Потом стал думать, кого же положить на эту кровать. Номер постепенно вырисовывался. Я пригласил авторов и сказал: «Вот, ребята, представьте себе огромную кровать, человека на ней, который лежит под огромным одеялом. Ему не хочется вставать и идти на работу. Почему? Он считает, что больше принесет пользы, лежа в кровати».

Авторы (Е. Бащинский, Б. Зислин и А. Кусков под общим псевдонимом «Настроев». — *Е. У.)* написали первый, второй, третий варианты — всё это не годилось. Было где-то рядом, неточно найденные фразы, слова. Мне нужно было показать философию лодыря, который как бы прав со своей точки зрения. Я сел и переписал почти весь монолог, но при этом оставил фамилии авторов. Они ведь тоже вложили свой труд. Всё рождалось в коллективе — это был принцип театра. Коллектив — режиссер, автор и представитель театра. Они могут быть в одном лице, а может быть и пять человек».

В рассуждениях райкинского лодыря абсолютная достоверность сочеталась с преувеличением, гиперболой. На сцене была огромная пышная кровать, даже, можно сказать, ложе. Маленький, по сравнению с ее размерами, человек сладко спал. Звонок будильника заставлял его проснуться. Но подниматься и идти на работу ему смертельно не хотелось. Садился, опять ложился, снова садился: «Зарядочку — раз, два... Присел, прилег...» — руки прижимал к груди, поднимал вверх ладонями к публике. «Зарядочка» то и дело прерывалась блаженным храпом. А нужно ли ему идти? «Ну, пойду я на работу, пойду, ведь я таких дров наломаю, такую кашу заварю, три института не расхлебают». Впрочем, два дня в месяц, пятое и двадцатое, у него святые[20], потому что по этим дням он знает, «чего и скока». Но если, предлагает герой, «прикинуть на электронно-вычислительной машине, какая от меня государству польза будет, коли я на работу не выйду, то уж такую мелочь, как зарплату, можно было

бы и в кроватку принести».

Каждая фраза, каждое «откровение» вызывали смех. На этот смех и рассчитывал артист, выставляя на всеобщее осуждение философию лодыря, лишь слегка приукрашенную гротеском. Он не бичует, не резонерствует, а показывает характер, вырастающий в художественный образ. Лишь фраза: «Кровать-то большая, сколько специалистов можно уложить» — содержала намек на то общее, что скрывалось за частным. Персонаж полулежа размышлял: «Вот клоп будет жить вечно, потому что не высовывается...»

В спектаклях «Избранное» начала 1970-х годов, как и в предшествовавших им «Светофоре», «Плюс-минус», Райкин почти вовсе отказался от мелких тем, юмор использовался им теперь лишь как «подстилка» для сатиры. Его миниатюры, посвященные самым важным, самым больным вопросам советской действительности, были построены на выработанном им особом приеме, который сам артист описывал так: *«Я* показываю явление, вскрываю его механизм, но не договариваю до конца. Это эллипс[21], опущение... — важнейший для меня прием. Надо уметь вовремя остановиться, подвести зрителя к ответу, чтобы он сам дошел до него, сам его произнес».

Периодически его работа прерывается пребыванием в больничной палате. Кроме того, в январе 1975 года добавились тяжелое заболевание Ромы и связанные с этим волнения. Под угрозой оказался сам факт существования театра. Как говорил Аркадий Райкин, об этом тяжелейшем периоде его жизни можно написать отдельную книгу. И все-таки помощь врачей и его собственная железная воля позволили ему в прямом и переносном смысле встать на ноги. Он сам считал, что ему помогла целительница Джуна Давиташвили.

Мне удалось по «наводке» Михаила Жванецкого расспросить Райкина о Джуне. Вот его рассказ, записанный на магнитофон 10 апреля 1987 года:

«Есть такой анекдот. Врач говорит: ну что, будем лечить или пусть живет? Лечение Джуны повредить не может — это, на мой взгляд, нечто вроде биостимулятора. Наша встреча произошла лет десять тому назад. После очередной больницы еду в подмосковный санаторий «Сосны». Один из отдыхающих рассказывает мне о том, как помогла его жене некая Джуна Давиташвили. Пробую ее добиться, что оказывается довольно трудно. Наконец Джуна назначила мне день и час приема. Но первый визит оказался неудачным — ее не было дома, в подъезде и на лестнице ждали люди. Возвращаюсь в санаторий с ощущением неловкости, что зря прогонял человека, любезно

предложившего меня подвезти. А главное, теряю надежду на встречу с Джуной.

Что же делает Бог? Неожиданно Джуна сама приезжает в наш санаторий навестить своего больного и садится ужинать за один стол со мной. Мы познакомились. После ужина Джуна зашла ко мне в номер. В чем заключалось ее лечение? Не знаю. Знаю только, что через десять минут я почувствовал себя лет на двадцать моложе. В течение этих десяти минут она, не дотрагиваясь до меня, делала какие-то пассы руками.

После первого сеанса разница в самочувствии была столь ощутимой, что я понял — Джуна действительно сможет мне помочь. Теперь я уже вошел в ее орбиту и стал регулярно приезжать на прием, где пришлось повидать много интересного. Случалось, когда я неважно себя чувствовал, она приезжала и в театр.

Не знаю, многим ли действительно помогла Джуна, но знаю, что она не вредила. Есть ведь такая заповедь: «Не навреди!» А если помогла кому-то, совсем хорошо. Но дело в том, что министр здравоохранения, которым в ту пору был Б. В. Петровский, повел с ней решительную борьбу. К Джуне стали присылать бесчисленные комиссии, проверявшие ее деятельность. Комиссии писали свои заключения, в дальнейшем они претерпевали немало изменений: из них изымалось всё положительное, а отрицательное усиливалось и добавлялось. Делалось всё, чтобы очернить Джуну.

В такой сложной обстановке мне казалось необходимым сделать всё возможное, чтобы поддержать Джуну. Помочь ей остаться в Москве, откуда ее грозились выселить, и продолжать помогать нуждающимся в ней людям. Я написал письмо Л. И. Брежневу, вложив в конверт отзывы врачей. Джуна получила квартиру, прописку и постоянное место работы.

Она продолжала принимать и дома, хотя удовлетворить всех, конечно, не могла. Работала много. Когда вставала, не знаю, но ложилась очень поздно. Нередко, закончив прием около двенадцати ночи, ехала еще к кому-то на дачу. Мне она всегда уделяла много внимания, и я ей очень благодарен.

Кто-то продолжает считать ее шарлатанкой, кто-то не находит в ее работе ничего удивительного. Что касается меня, то я уверен, что такое явление нуждается в изучении, но никак не преследовании. Ведь есть еще немало заболеваний, с которыми медицина не может бороться, нет и соответствующих лекарств. Вдруг она сможет кому-то помочь!»

Добавлю, что Джуна (Евгения Ювашевна) Давиташвили наделена многими талантами — пишет стихи, рассказы, хорошо

рисует, в молодости выступала на сцене. Она стала первым в СССР официально зарегистрированным экстрасенсом. Что касается Аркадия Райкина, то возможно, она вкупе с традиционной медициной продлила ему активную творческую жизнь на десять лет — так, по крайней мере, считал он сам.

Глава пятнадцатая РАЙКИН НА ПЛЕНКЕ

В кино и на телевидении

«Сделать что-то навсегда — естественное желание актера», — писал Аркадий Райкин в статье «Как я снимался в кино». А снимался он на удивление мало. После двух фильмов — «Доктор Калюжный» («Ленфильм») и «Огненные годы» («Беларусьфнльм»), смятых в 1938 году, еще до официального открытия *Театра* эстрады и миниатюр, — наступил перерыв. В этих фильмах Райкину не приходилось создавать сложных характеров. Режиссерам нужны были его внешность, типаж. Это были молодые положительные герои: один сражался на поприще науки, другой — в партизанском отряде в годы Гражданской войны. Вскоре после съемок работа в театре, выступления на эстраде стали занимать всё время и внимание артиста, кино оказалось забыто.

В октябре 1942 года в опустевшей Москве, когда многие театры были эвакуированы, Ленинградский театр миниатюр работал на сцене Театра им. Ленинского комсомола. Аркадия Райкина пригласили сняться в роли веселого киномеханика, показывающего бойцам запечатленный на пленке концерт. Это было боевое задание, обязательное и одновременно почетное. Это был «двойной фильм», «фильм в фильме»; он так и назывался «Концерт фронту». Программа концерта как бы была составлена по заявкам бойцов, и фильм начинался с эпизода просмотра в солдатской землянке этих заявок, в которых были названы лучшие артисты, представляющие разные жанры: классический балет и эстрадный танец, академический вокал и русские народные и лирические эстрадные песни, патетическую декламацию, цирковые номера и, конечно, джаз-оркестр под руководством Леонида Утесова. Начинался концерт «Священной войной», песней «Вася-Василек» и задорными хореографическими композициями Краснознаменного ансамбля красноармейской песни и пляски СССР под руководством А. В. Александрова, а заканчивался одной из любимых песен бойцов «Одессит Мишка» в исполнении Утесова. Участие в съемках этого фильма не только было свидетельством того, что артист является любимцем публики, но и давало каждому, в том числе и тем, кому не пришлось участвовать во фронтовых бригадах, ощущение, что они внесли посильный вклад в дело борьбы с врагом, в будущую победу.

Картина была снята на Центральной студии документальных фильмов одним из лучших тогдашних режиссеров-документалистов Михаилом Слуцким, он же совместно с широко

известным режиссером и киносценаристом Алексеем Каплером написал сценарий фильма. Премьера состоялась накануне празднования 25-й годовщины Октябрьской революции, 6 ноября 1942 года.

Фильм снимался в одном из холодных, неотапливаемых павильонов «Мосфильма», Не знаю, кому принадлежала идея пригласить Аркадия Райкина на роль киномеханика, приехавшего в одну из воинских частей для показа фильма, но она оказалась весьма удачной благодаря обаянию молодого артиста, его умению вести конферанс, который выглядел как беседа с собравшимися в землянке бойцами, как легкий, ненавязчивый комментарий к последующим номерам. Иногда он мог быть бессловесным — лишь мимика и жест. «Песни бывают разными: такими, вот такими и такими», — предварял он выступление Клавдии Шульженко выразительными жестами, и зрителям было понятно, что речь идет о песнях лирических, боевых или юмористических. Солдатская пилотка закрывала его пышную шевелюру, что еще больше привлекало внимание к его необыкновенным глазам, о которых так много написано. Отсвет этих глаз как бы отражался на лицах бойцов, вносил особое, светлое настроение в суровую обстановку землянки.

Собственно говоря, Аркадию Рай кину ничего не нужно было играть. Как на эстраде, он вел конферанс в своей обычной манере, с присущими ему простотой и доверительностью, создавая образ такого же, как и его зрители, фронтовика-киномеханика, любящего свое дело. Чего стоит кадр, когда у входа в землянку он нежно прижимает к себе металлические коробки с пленкой, которая, он верит, порадует бойцов!

«Концерт фронту» в первую очередь показывался в частях с помощью портативных проекционных киноаппаратов. Фильм получил широкую известность, тем более если учесть, что телевизоров еще не было и киноконцерты позволяли увидеть любимых артистов, чьи голоса звучали по радио. Веселый киномеханик был «свой» и в то же время как бы чуть «выше», поскольку знай всех, кого показывал на экране. Дар конферансье позволял неназойливо, незаметно стать соединительным звеном между выступающими знаменитостями и солдатами, возможно, никогда не бывавшими на их концертах. После показа в действующей армии фильм разошелся по всей стране, позволив в самых отдаленных ее уголках воочию увидеть того самого Аркадия Райкина, что пустил в словесный оборот смешной термин «авоська».

Конец 1940-х годов — период «малокартинья», когда фильмы ставились известными режиссерами в расчете на известных

актеров. В 1954 году на экраны вышел кинофильм «Веселые звезды», снятый по материалам Второго Всесоюзного конкурса артистов эстрады, прошедшего в 1946-м. По сюжету в Москву на конкурс молодых артистов эстрады приезжали начинающие конферансье, два друга — Тарапунька и Штепсель (Юрий Тимошенко и Ефим Березин), и завоевывали право вести концерт. В нем участвовали, кажется, все лучшие артисты советской эстрады, в том числе конферансье Лев Миров и Марк Новицкий, Рина Зеленая, Мария Миронова и Александр Менакер, Леонид Утесов, Клавдия Шульженко. В первый и единственный раз на кинопленке был запечатлен Николай Смирнов-Сокольский, читающий один из своих фельетонов. Но Аркадия Райкина почему-то среди выступавших не оказалось.

Кино, с одной стороны, привлекало Аркадия Исааковича, с другой — вызывало у него известную настороженность, прежде всего отсутствием контакта с публикой, в котором как эстрадный артист, а тем более конферансье он остро нуждался. Кроме того, он понимал, что, снимаясь в кино, на какое-то время придется оставить театр; это было бы предательством по отношению к товарищам — что бы они делали без него?

Возможно, упомянутый фильм «Веселые звезды» (режиссер Вера Строева), вызвавший много критических замечаний, все-таки спровоцировал Райкина на своеобразное соревнование. Появился замысел сценария, который должен был объединить фабулу одной из его миниатюр, «Лето на юге», с эстрадными номерами и возникающими по сюжету трансформациями.

Картина «Мы с вами где-то встречались» была снята и смонтирована на «Мосфильме» режиссерами А. П. Тутышкиным (уже работавшим в Ленинградском театре миниатюр) и Н. В. Досталем быстро, за несколько месяцев и появилась на экранах вслед за «Веселыми звездами» в 1954 году. По словам Аркадия Исааковича, инициатором создания фильма был министр культуры П. К. Пономаренко: «Именно он буквально заставил меня сняться в кино, которое тогда находилось в ведении Министерства культуры». Сценарий, написанный В. С. Поляковым, с которым Райкин давно и плодотворно сотрудничал, стал яблоком раздора, разрушившим творческий союз автора и артиста. Написанный в жанре комедии положений с водевильными ходами, он не удовлетворял Райкина, требовавшего большей серьезности мысли и глубины содержания. Но перед сценаристом стояла трудная задача выстроить сюжет таким образом, чтобы в него естественно и органично входили лучшие эстрадные номера Аркадия Райкина, а встречи героя с различными чиновниками и обывателями превращались в

сатирические сценки. Критик «Советской культуры» обратил внимание на очевидные литературные достоинства сценария: «хорошие диалоги, забавные ситуации, смелую выдумку, острую шутку и добрый смех, и сатирическое обличение».

Райкин рассказывал, что он во многом сам придумал этот фильм: «Мы с Поляковым строили его на тех миниатюрах, которые я играл, но никогда и нигде не зафиксированных». Попутно не раз упоминал о значении партнерства как на эстраде, так и в театре, о том, как трудно найти хорошего партнера среди множества актеров. Вспоминая спустя три десятилетия эту работу, он называл замечательными партнерами прекрасных комедийных артистов Людмилу Целиковскую, Василия Меркурьева, Михаила Яншина, Марию Миронову, Владимира Лепко, Александра Бениаминова. Все они, за исключением Целиковской (игравшей жену героя, молодую актрису Левкоеву), — известные театральные артисты, каждый из которых мог претендовать на большую комедийную роль, — играли в маленьких эпизодах и сценках. Они создавали колоритные сатирические характеры, но не эстрадными, а театральными средствами, что, возможно, несколько утяжеляло и тормозило развитие фабулы. Что касается Райкина, то он играл фактически самого себя — талантливого, бесконечно обаятельного артиста Максимова. Фильм начинался его концертом в небольшом зрительном зале. Показав свои номера, он спешил на поезд, на котором они с женой должны были ехать в отпуск к морю. Тут начинались различные квипрокво[22], составлявшие самостоятельную сюжетную линию. Жену срочно вызывали на спектакль заменить коллегу. Максимов, выполняя просьбу взбалмошной соседки по купе (М. Миронова) купить курицу, «только чтобы не оказался петух», отстает от поезда, оказывается в чужом городе без вещей и денег. Здесь происходят его встречи с разными людьми — жуликоватым буфетчиком, фотографом-халтурщиком, бывшим школьным товарищем, ставшим директором театра, и другими обывателями небольшого южного городка — которые «где-то встречались» каждому зрителю. Множество комических ситуаций возникает и в доме отдыха, куда герой, конечно, всё же добирается и встречается там с женой. Сатирическая линия, по мнению критика, должна была стать главной, но постановщики, с его точки зрения, «не избежали соблазна приукрасить ее вставными номерами и водевильными реминисценциями», излишне акцентировали внимание на красивой жизни молодых актеров, их известности и успехе. Минули десятилетия. Прекрасных комедийных артистов, участвовавших в этом фильме, скорее всего, вспоминают по

другим, более объемным ролям. Что же касается Райкина, то при немногочисленности его киноролей картина «Мы с вами где-то встречались» воссоздает образ неизменно доброжелательного, обаятельного, красивого молодого артиста, воспроизводит на экране его эстрадные номера, хотя, записанные на кинопленку, они многое утрачивают по сравнению с «живым» исполнением.

Немного позднее сам А. Тутышкин признал, что «порочность картины» состоит во включении в нее заснятых номеров. Думается, режиссер всё же излишне суров в своей оценке. Концерт Райкина, с которого начинается фильм, сразу же представляет главного героя картины, а для тех, кто не имел возможности увидеть выступления артиста в театре, позволяет получить некоторое, пусть бледное, представление о его искусстве.

Впечатляют и трансформации Райкина, которые органично вписываются в сюжет: его появление то в образе кондуктора, то контролера, то ответственного работника. Не случайно даже сегодня, когда многие картины давно канули в Лету, не выдержав проверку временем, фильм «Мы с вами где-то встречались», в свое время лидер проката, продолжает интересовать зрителей и время от времени появляется на телеэкране. «Потрясающий фильм! Искренний, с юмором», — сделал запись один из зрителей, посмотревший его в 2010 году в Интернете. Кино, созданное более полувека тому назад, продолжает свою жизнь.

После большого перерыва, в трудном для Райкина 1970 году, появляется фильм «Волшебная сила искусства», снятый на студии «Ленфильм» по трем новеллам Виктора Драгунского «Мстители из 2-го «В»», «Здравствуй, Пушкин!» и «Волшебная сила искусства».

Наум Борисович Бирман, окончивший актерский, а затем и режиссерский факультет Ленинградского театрального института, вместе с А. Райкиным поставил один из самых веселых спектаклей Театра миниатюр «От двух до пятидесяти» по миниатюрам и сценкам своих друзей М. Гиндина, К. Рыжова и Г. Рябкина и вскоре после этого начал работать в кино, дебютировав фильмом «Авария». Уже второй его фильм «Хроника пикирующего бомбардировщика» (1967) принес ему известность. За ним последовала «Волшебная сила искусства». Из трех названных новелл Драгунского наибольший успех пришелся на долю последней; она в итоге и дала окончательное название всей картине.

Поскольку с Райкиным они были уже давно знакомы и предыдущая совместная работа получилась удачной, договориться о новом сотрудничестве оказалось несложно.

Аркадий Исаакович, конечно, был центральной фигурой фильма, на его мастерстве трансформации держалась вся фабула. Но трансформация, которая понадобилась персонажу Райкина, чтобы помочь хорошему человеку — его школьной учительнице, третируемой хамами — соседями по коммуналке, здесь совершалась без использования маски, сложного грима, чисто актерскими приемами. Райкину опять повезло с партнерами, особенно точен был выбор на роль старой учительницы Елены Сергеевны мхатовской актрисы И. П. Гошевой. Редкий лирический дар актрисы, ее беззащитность, чуть старомодная интеллигентность, окрашенная легкой ироничностью, — всё это «подыгрывало» Райкину. Они составляли великолепный дуэт, особенно по контрасту, когда он превращался в заматерелого хулигана. На всем протяжении фильма Райкин снимался в двух ипостасях: был самим собой, уже немолодым, но по-прежнему красивым и обаятельным человеком, мгновенно превращался в грубого, беспардонного хама, превосходящего в этом качестве даже соседей любимой учительницы и способного не на шутку напугать их. Артист не побоялся в этой работе использовать резкие, «масляные» краски (кстати, на сцене он прибегал к ним очень редко, предпочитая, так сказать, рисунок пером, карандаш, наконец, акварель), но притом неизменно сохранял то волшебное «чуть-чуть», то чувство меры, что и придавало его хулигану поистине «волшебную силу искусства». Рецензенты не без некоторого удивления писали, что этот второй персонаж получился у артиста более ярким и впечатляющим, чем тот, в котором он как бы представлял самого себя. В этой сравнительно небольшой работе Аркадий Райкин показал свои далеко не исчерпанные возможности киноактера.

О фильме писали мало — по-видимому, после обвала рецензий на недавно прошедший в театре «Светофор» и неприятностей в связи с новым спектаклем «Плюс-минус» он прошел мимо внимания критики, хотя в целом работа удалась. Правда, Наум Бирман с Райкиным больше не работал. (Пожалуй, самый громкий успех в его творческой биографии выпал на телефильм «Трое в лодке, не считая собаки» (1979) по мотивам одноименной повести Джерома К. Джерома с Андреем Мироновым, Александром Ширвиндтом и Михаилом Державиным в главных ролях.)

Несмотря на постоянную занятость, на сомнения в возможности совмещения съемок со своим детищем — театром, Аркадий Исаакович пытался сделать фильм по спектаклям Театра миниатюр. В 1957 году вместе с Владимиром Лифшицем он присутствовал на художественном совете «Мосфильма», где

обсуждался их сценарий «Волшебный шар», созданный в основном на материале спектакля «Белые ночи». Наибольшие споры вызвала миниатюра «Дон Кихот», переносившая героя Сервантеса в современность. Некоторым участникам заседания показалось странным, что существующие порядки критикует человек из Средневековья, к тому же очень далекий от жизни. Чтобы публике был понятен сюжет, утверждали они, ей надо знать содержание «Дон Кихота», иначе до массового зрителя фильм не дойдет.

По словам председателя художественного совета И. В. Чекина, работать над фильмом хотели Владимир Басов и Валентин Плучек. Сомнения у присутствующих вызывала тема Ленинграда, поскольку фильм должен был сниматься в Москве. Сам Чекин, видевший спектакль «Белые ночи» и помнивший овации, которыми сопровождали миниатюру зрители, взял «Дон Кихота» под защиту: «Это очень своеобразный, очень сложный номер... Что бы стали делать бессмертные герои, сталкиваясь сегодня с мелкими чиновниками?»

Поскольку в целом обсуждение было благожелательным, у авторов идеи сложилось впечатление, что она принята. Райкин в заключение даже размышлял о том, в каком ключе — театральном или кинематографическом — лучше работать над фильмом, рассуждал о значении занавеса и особенностей его закрытия, говорил об интересе публики к театральной «кухне» и возможности ее показать. Однако по каким-то причинам студия от постановки фильма отказалась; возможно, полный сценарий так и не был представлен.

Через несколько лет (1964) Аркадий Исаакович предпринимает еще одну попытку. На художественном совете «Мосфильма», теперь уже под председательством известного кинорежиссера В. Н. Наумова, обсуждается сценарная заявка

А. А. Хазина «Волшебники живут рядом». Собравшиеся писатели и кинематографисты размышляют над особенностями мастерства эстрадного артиста, которое сложно передать средствами кино, приводят в пример Олега Попова, Карандаша, великого комика Грога, вписавшего яркую страницу в историю эстрады и цирка, а на экране показавшего посредственную картину, вспоминают «Лестницу славы» Райкина, потерявшую на кинопленке половину своего эффекта. Но, с другой стороны, Юрий Никулин, замечательный клоун, сумел стать не менее замечательным киноактером.

Условность у эстрады одна, а у кинематографа другая, справедливо утверждают выступающие. Основной посыл автора сценария — «Будь вы на моем месте» — требует не только

сатирического воплощения, но и философских раздумий. Артист мог бы комментировать события, сохраняя ироническое отношение к самой фабуле.

Райкин на художественном совете поделился новыми интересными замыслами, которые могли быть решены только средствами пантомимы. К примеру, человек идет по невидимым ступенькам черной лестницы. Чьи-то руки тянут его вниз, он вырывается и поднимается еще на несколько ступенек. И опять руки хватают его за ноги... С помощью своего упорства и при поддержке волшебника человек все-таки достигает высшей ступеньки. «Но условность пантомимы тоже не всегда поддается кинематографу», — возражает ему сценарист и режиссер К. Б. Минц, приводя в доказательство своей правоты тот факт, что фильмы с участием великого мима Марселя Марсо были неудачными.

Еще один сюжет для сценки предлагает Хазин: человек не может заснуть, он думает о том, что завтра ему надо выступить перед аудиторией и сказать всю правду. Добрый волшебник внушает ему, что он должен это сделать — иначе как можно жить? Но человек только переворачивается в постели.

Хазин убежден, что надо работать не театральными, а кинематографическими средствами. «В кино может удивить актерское мастерство, а не наши фокусы, производящие впечатление на эстраде, — подхватывает тему Райкин. — Лучше всего работать на «чистом сливочном масле», без маски, без специально сшитого костюма, а создается впечатление, что актер в маске, и иначе носит костюм, и у него другая манера речи». «В этой картине, — продолжает Хазин, — Райкина надо показать в том качестве, где он является артистом, совершенно единственным в нашей стране, если даже не во всем мире, артистом перевоплощения, но не в том примитивном терминологическом понятии, которое тому придается. Надо искать особую кинематографическую форму для щедринских сатирических образов, которые ему предстоит создать».

В заключение Владимир Наумов, поддержав ориентацию на сатиру, сказал о трудности преодоления «осколочности» райкинских образов, которые предстояло превратить в нечто целостное. Не знаю, был ли в конце концов написан полный сценарий. Известно только, что фильм снят не был. Но у созданного А. Райкиным, А. Хазиным и режиссером А. Тутышкиным спектакля «Волшебники живут рядом» судьба оказалась счастливой.

Еще одна, на сей раз осуществленная киноработа Аркадия Исааковича — четырехсерийный телефильм «Люди и манекены»

(автор сценария А. Райкин, режиссеры А. Райкин и В. Храмов), в который вошла миниатюра М. Зощенко «Доброе утро», снятая в свое время известным оператором и режиссером Е. Ю. Учителем. В телефильме два плана: умудренный жизнью водитель такси, своего рода философ, размышляющий о людях, их достоинствах и пороках — альтер эго самого Райкина; и показанные один за другим райкинские номера как наглядная иллюстрация этих размышлений.

В статье «Несколько дней с Аркадием Райкиным» (Театр. 1975. № 1) Виктор Храмов снова пишет о безбрежном обаянии артиста, щедро заливавшем всё, что он делал на сцене; о сочетании огромного таланта и трудового фанатизма, позволив себе каламбур о величайшей «безыскусственности его искусства». Он вспоминает съемку празднования 75-летия МХАТа, когда при появлении Аркадия Райкина все — и народные артисты, и молодежь — дружно поднялись со своих мест (по счастью, этот кадр сохранится в телефильме). «Он трудный артист, его актерский аппарат капризен, своеволен, неподатлив, изменчив, как изменчива и капризна природа. Его творения возникают по законам, существующим только для этого артиста».

Рассказ о кино был бы неполным без упоминания посвященных Аркадию Райкину документальных фильмов, снятых В. В. Катаняном (1967) и М. Е. Голдовской (1975)[23]. Аркадий Исаакович вспоминал, что не сразу дал Василию Катаняну согласие на съемку, боясь, что она нарушит установленный темп работы, внесет ненужные волнения. Но вскоре маленькая труппа театра привыкла к появлению оператора Оттилии Рейзман в сопровождении довольно большой съемочной группы. Был доволен работой оператора и Райкин. Режиссер и оператор, опытные мастера, сумели тонко и точно соединить различные куски, переходы от номера к личности самого актера, а также показать работу всего коллектива театра, в том числе гримера, костюмера и др. Этому способствовал и сценарий, в создании которого участвовала Рома.

Фильм Катаняна запечатлел ряд лучших миниатюр, в том числе «Юбилей» со знаменитым Пантюховым, монолог «Строители», сценку Райкина с Ромой «Невероятно, но факт» (была показана внутренняя «кухня» этого номера: актер молниеносно переодевается за кулисами, в то время как два его персонажа продолжают разговаривать друг с другом), трансформацию «Гостиница «Интурист»», монологи «прохожих», несколько миниатюр МХЭТа, гастроли в Югославии и др. Хотя на кинопленке создания Райкина нередко утрачивали свою одухотворенность, оставалось мастерство. Кино обладало

возможностью показать не только уникальные, оставшиеся непревзойденными сатирические персонажи, но и впечатляющую технику трансформации артиста. Кроме Райкина-артиста, репетирующего и выступающего на сцене, зритель увидел Райкина-руководителя, с его повседневными заботами, и Райкина-автора, работающего с Михаилом Жванецким, склонившегося над страницами текстов, испещренными поправками.

Интерес к Райкину во многом сказался на успехе картины. Она прошла по всей стране, только в Москве — в пятидесяти восьми кинотеатрах — невиданный случай в практике тогдашнего проката.

Марина Голдовская начала съемки документального телевизионного фильма «Аркадий Райкин» в январе 1974 года. В это время почти каждый вечер в Театре эстрады на Берсеневской набережной шел спектакль «Избранное-74». «Мы стали ходить, — рассказывала Марина Евсеевна, — сначала приглядываться, потом снимать. Тогда впервые я увидела Райкина за кулисами во время спектакля. Впечатление было таким сильным, что осталось на всю жизнь. Вот он, готовый к выходу, стоит возле кулисы в своем черном костюме. Полнейшая сосредоточенность, губы что-то неслышно шепчут. Вдруг сделал движение, качнулся, как человек, которому стало плохо. Я хотела кинуться к нему, поддержать — и в ту же секунду он сделал шаг и, как бы преодолев себя, решительно устремился на сцену. Это был уже совсем другой человек, открытый, готовый к общению, улыбающийся. Так происходило на каждом спектакле. Это было настолько интересно, что, несмотря на отсутствие света, мне удалось снять для картины эпизод, который я назвала «Райкин молится»».

Фильм Голдовской (она же оператор) привлекает лиризмом. Великолепные портретные кадры запечатлели, насколько это возможно, внутренний мир Райкина, его долгие раздумья. Волнующе сняты моменты выхода артиста на сцену, короткого отдыха в грим-уборной. Символом раздумий пожилого человека о будущем, о доме, о природе стала уходящая вдаль аллея (съемки в болшевском Доме творчества кинематографистов), по которой артист неспешно шел, обнимая за плечи внука Алешу.

Марина Голдовская, посмотревшая подряд около шестидесяти спектаклей, признавалась: «Могу сказать, что не было двух одинаковых. Райкин всегда придумывал что-нибудь новое. При этом часто, очень часто, я бы сказала — половина на половину, — он оставался недоволен собой. «Я сегодня плохой! Что вы меня утешаете!» — говорил он в таких случаях. В антракте, как обычно, ложился на диванчик отдохнуть и выглядел

бесконечно несчастным. Ощущение успеха зависело не только от его внутреннего состояния, но и от аудитории. Он очень радовался активности зрительного зала и так же бурно огорчался его инертности. «Жуткая аудитория, невозможно играть, нет контакта. Они ничего не ловят». И зато как по-детски счастлив бывал он, когда зрители с ходу реагировали на его слова, когда приходило счастливое чувство полного единения со зрителями, рождавшее импровизационные находки». Голдовской удалось снять Беллу Ахмадулину, читавшую свои стихи, посвященные Райкину; Аркадия Исааковича, беседующего с великим режиссером Г. А. Товстоноговым.

Райкин считал, что телевидение может сослужить артисту плохую службу. Нередко к нему обращались с вопросом, почему он мало снимается. «Я думаю, — отвечал Райкин, — что если артист появился на экране один раз, этого вполне достаточно, чтобы вызвать к себе интерес. Но когда ты снялся, телевидение уже становится хозяином твоего номера и пускает по двадцать пять раз одно и то же. Я только развожу руками и говорю: что вы со мной делаете! На меня уже противно смотреть, уберите меня с экрана!»

Редактор передачи без какой-либо консультации или предупреждения сокращает конец или начало номера, вырезает середину. «Сколько редакторов, столько и пониманий нашего жанра, есть такие, которые совсем не понимают, только умеют держать в руках ножницы. Однажды меня попросили дать номер из новой программы, с условием, что он будет показан только один раз на новогоднем «Голубом огоньке». А показали восемнадцать раз! Не выдержав, пришел с жалобой к Лапину[24] — как же можно вам верить? — А вы нам не верьте, — ответил он, ничуть не смутившись и не извинившись».

Случается, съемки проводились и вовсе без разрешения. Так, без предупреждения, на низком техническом уровне был снят спектакль «На сон грядущий», впоследствии много раз показанный по телевизору.

Мультипликация: в кадре и за кадром

Аркадий Райкин, если помнит читатель, сам отлично рисовавший, очень любил художников, объединившихся в творческий коллектив Кукрыниксы. С одним из этой троицы, М. В. Куприяновым, он поддерживал постоянные дружеские отношения, гордился подаренной ему серией кукол — гоголевских персонажей, созданных по их рисункам. Кажется, неожиданно для самого себя он начал работать с куклами, ответив согласием на предложение известного художника-мультипликатора, карикатуриста Евгения Тихоновича Мигунова, чьи картины уже были отмечены на нескольких международных фестивалях.

Это было то самое время, когда «внутренний цензор» Аркадия Райкина заставил его отказаться от уже готового спектакля «В связи с переходом на другую работу». Ненавистные «лакировщики», которых Н. С. Хрущев назвал «не такими уж плохими ребятами», становятся объектом сатирического осмеяния в задуманной анимационной картине Мигунова «Знакомые картинки» («Союзмультфильм», 1957). Вместе с автором-сценаристом Львом Аркадьевым режиссер приехал к Райкину, в это время отдыхавшему в Кисловодске, и предложил не только озвучить анимированные сюжеты, но и появиться на экране в маске персонажа, связывающего рисованные сценки своими благодушными комментариями. Идея Аркадию Исааковичу понравилась, увлекла его, он начал придумывать образ Лакировщика. Там же, в Кисловодске, родились и первые реплики, с которыми он приехал в Москву на студию. В Ленинграде ему сделали маску, слегка подкрасив ее розовым цветом и добавив выразительную деталь — розовые очки.

Чтобы не мешать нормальной работе театра, снимали в Ленинграде. Особенно трудно давался финал. По распоряжению дирекции его пришлось несколько раз переснимать. В телефильме снова были два образа: сатирический персонаж, ненавистный Райкину Лакировщик, сильно подсвеченный иронией артиста, и сам Райкин, сбрасывавший маску и очки и предлагавший видеть жизнь такой, какая она есть: «Надо, чтобы их не было! Ни розовых очков! Ни лакировщиков! Ни недостатков!»

Фильм для своего времени был новаторским, натурные съемки удачно монтировались в нем с рисованными картинками, с анимацией Ф. Хитрука, В. Котеночкина и др. Ярким, запоминающимся получился райкинский Лакировщик с его

особой, изворотливой пластикой, интонацией реплик, отлично сочетавшихся с резиновой маской, не стеснявшей мимики артиста. Аркадий Исаакович был рад, что хотя бы в такой форме ему удалось выразить свое отношение к ненавистной «лакировке». Результатом работы все ее участники были довольны, а Райкин устроил прием для съемочной группы у себя дома на Кировском.

Один из друзей Аркадия Исааковича Виктор Ардов однажды остроумно сравнил его с кукловодом, умело управляющим сонмом созданных им же кукол. Не случайно он вместе с дочерью был привлечен известным кинорежиссером Сергеем Юткевичем к работе над мультфильмом «Баня». Райкин пришел на «Ленфильм», когда картина была уже снята, требовалось лишь озвучить текст: от автора и за мужских персонажей — Аркадию Исааковичу, за женских — Екатерине Аркадьевне. Он дал согласие, тем более что картина была прекрасная, она и в наши дни смотрится вполне современно. Но Райкин был недоволен тем, что приглашение поступило только на последнем этапе работы над фильмом.

На рубеже 1950—1960-х годов (фильм вышел на экраны в 1962-м) после возрождения в драматических театрах постановок пьес Маяковского, на которые ранее было наложено строжайшее вето, интерес к поэту заметно усилился. В Московском театре сатиры с успехом шли спектакли «Баня» и «Клоп», поставленные Валентином Плучеком и тем же Сергеем Юткевичем. В Московском театре эстрады в 1962-м появился вызывавший шумные споры спектакль по стихам Маяковского «Пришедший в завтра» в постановке молодого режиссера Иоакима Шароева. На этой волне Сергей Юткевич и Анатолий Каранович работают над полнометражным цветным широкоэкранным мультфильмом «Баня» с участием живого актера, кукол, рисованных персонажей, а также с включением хроники, плакатов, шаржей. Рисунок Пабло Пикассо, изображавший женскую голову и голубку с веткой, стал символом Фосфорической женщины из будущего 2030 года. Призывно, агитационно звучали обращения Чудакова: «Пойдемте, товарищи! Будем жрать чиновников и выплевывать пуговицы!» Но Чудаковых много, а главначпупс[25] один, он незаменим и неповторим. Почти квадратная негнущаяся кукла, изображавшая Победоносикова, олицетворяла незыблемость бюрократизма (художник-мультипликатор В. Котеночкин). Органично вошла в картину музыка, написанная молодым тогда композитором Родионом Щедриным. Читая в кадре текст от автора, Райкин, почти без грима, олицетворял поэта.

Уже привыкший к премьерству артист с некоторой обидой

вспоминал, что его фамилия оказалась в самом конце титров с именами создателей и участников фильма. Режиссеру Юткевичу прежде всего был важен изобразительный ряд — выразительность кукол, монтаж анимации с кинохроникой и др.

С большой статьей о фильме выступил Назым Хикмет: «Юткевич и его товарищи по искусству создали великолепное произведение. Они не пытались иллюстрировать «Баню». И тут кроется одна из главных причин их успеха. Они уловили самый дух «Бани», ее социальные мотивы, почувствовали ее поэзию и сатиру». Разговор кукольного Победоносикова с живым актером — Аркадием Райкиным — отражал тогдашние споры о новаторском искусстве.

Фильм получился ярким, впечатляющим, порой неожиданным. Он имел успех за рубежом, особенно во Франции, где знали и любили Маяковского, прошел на экранах, кажется, всех стран «социалистического лагеря». «Насколько мне известно, впервые удалось с таким совершенством сочетать, казалось бы, неудержимое движение изображений с игрой живого персонажа», — отозвался о нем французский писатель и театровед Леон Муссинак («Знаменательная дата в истории мультипликации»).

Наконец, еще в одном мультипликационном фильме, «Королевский бутерброд» (1985), Райкин читал текст за кадром, не появляясь на экране. Небольшой, всего лишь десятиминутный фильм режиссера Андрея Хржановского с рисованными персонажами в стиле старинных гравюр снят по балладе английского поэта Алена Александера Милна в переводе Самуила Маршака. Король, проснувшись, мечтает получить на завтрак всего лишь бутерброд с маслом:

Король,
Его величество,
Просил ее величество,
Чтобы ее величество
Спросила у молочницы:
Нельзя ль доставить масла
На завтрак королю.

Королева дает указание молочнице, та бежит к корове. Но ленивая корова не спешит выполнять указание:

«Скажите их величествам,

Что нынче очень многие
Двуногие-безрогие
Предпочитают мармелад,
А также пастилу!»

Предложение королевы намазать хлеб тонким слоем мармелада король обиженно отвергает:

Король вздохнул: «О господи!» —
И снова лег в кровать.
«Еще никто, — сказал он, —
Никто меня на свете
Не называл капризным...
Просил я только масла
На завтрак мне подать».

Наконец желанное масло доставлено. Король вскакивает с постели и готовится вкушать завтрак:

«Никто не скажет, будто я
Тиран и сумасброд,
За то, что к чаю я люблю
Хороший бутерброд!»

Любопытно, что Райкин, в соответствии со своим возрастом и воспитанием не любивший рок-музыку, в данной работе легко примирился с участием недавно созданной экспериментальной рок-группы «Центр», исполнявшей музыку своего руководителя Василия Шумова. Слегка приглушенный звук, по словам Аркадия Исааковича, «доступный для его ушей», определял ритм картины, иронически подчеркивал «трудности» на пути добывания желанного масла. Работа в содружестве с большим художником Андреем Хржановским была артисту интересна, вносила новые, неожиданные краски в его творческую палитру. Передавая своеобразие английского юмора, Райкин в то же время интонационно воссоздавал говор каждого персонажа — короля, королевы, молочницы, ленивой коровы, предлагающей вместо

масла использовать «мур-мур-мур-мелад». Райкинское «мур-мур» создавало атмосферу сонного королевства, нарушаемую «капризами» короля. Английский классик в переводе («наслаждение работать с текстом Маршака!») потребовал особой «двойной» иронии: ирония авторской стилистики скрещивалась с иронией по поводу незадачливого короля, который никак не может допроситься — чего бы вы думали? — всего лишь сливочного масла!

Глава шестнадцатая НОВЫЕ ФОРМЫ НУЖНЫ

Размышления и беседы

К концу 1970-х годов поток статей на экономические темы захлестнул журналистику. Производственная, экономическая проблематика всесторонне рассматривается в развернутых публикациях, монографиях, диссертациях и прочих научных изысканиях. Далекий от естественных наук, Аркадий Райкин с огромным уважением, почти детским почтением относился к их представителям. С гордостью рассказывал о знакомстве с академиками Л. Д. Ландау, П. Л. Капицей, Я. Б. Зельдовичем (с последним, как мы помним, он учился в одной школе). Ему была очень дорога мысль — точнее, давнее ощущение, — что наука и искусство — это как бы два потока, берущие начало из одного родника, имя которому Жизнь.

Он признавал: «Искусство не способно перестроить жизнь. Дело в том, что у него свое предназначение. Оно может формировать общественное сознание, заставить людей задуматься, взглянуть на себя, на окружающих. Мы слишком много ликовали. Ликовать просто — митинг, духовой оркестр, танцы под баян. Количество ликования становилось главным. Но общество не может развиваться на комплиментах. Комплимент — плохой воспитатель. Гоголь, Салтыков-Щедрин, где они у нас?»

В последнее десятилетие жизни Аркадий Исаакович проводил дни (вечера были заняты театром) в домах творчества, обстановка которых располагала к размышлениям. Он постоянно работал над текстами программ, много вспоминал, писал статьи в журналы и газеты, обдумывал свои мемуары. В 1974 году ленинградская «Смена» опубликовала беседу Райкина с руководителем Большого драматического театра Г. А. Товстоноговым на тему «Сцена и мода». В 1978-м в нескольких номерах того же журнала появилась его «Электрокардиограмма» — рассказ о детстве и юности, впоследствии положенный в основу «Воспоминаний». В «Советской культуре» была напечатана статья Аркадия Исааковича «Легкой и удобной правды не бывает», несколько его статей вышли в «Литературной газете». По просьбе журнала «Театр» оц охотно соглашается на беседу с известным экономистом, членом-корреспондентом Российской академии наук, депутатом Государственной думы первого и второго созывов Павлом Григорьевичем Буничем. В беседе, полностью опубликованной в журнале (1984. № 1), поднято много интересных проблем, касающихся науки и искусства, — двух «потоков», то сливающихся воедино, то расходящихся. Для Бунича одним из главных критериев сатирического искусства

Аркадия Райкина была не просто общественная целесообразность, но «рентабельность»: «Смех может быть направлен как на сегодняшние недостатки, так и на вневременные человеческие слабости, Райкин же смеется над тем, что уже завтра не будет, не должно быть актуально. Не возникает ли в связи с этим у художника чувство неудовлетворения?» — «Такова уж природа театра... он существует сегодня, — ответил Аркадий Исаакович. — Что же касается философской стороны дела, то я убежден, что бесследно исчезает лишь то, что не проникнуто внутренней заботой о связи времен, о преемственности. Да, я сосредоточен на сегодняшнем, на преходящем, но забочусь при этом о завтрашнем дне, о будущем. Не так ли поступает и ученый, для которого занятия прикладными научными опытами отнюдь не противоречат служению чистой науке?»

История эстрадного, «малоформатного» театра показывает, что его персонажи и маски действенны прежде всего в случае, если они находят отражение в сегодняшнем дне. Такими стали маски Арлекина, Панталоне, Тартальи и другие, оставшиеся воплощением вечных, вневременных человеческих характеров.

Райкин, по его собственным словам, сосредоточен на сегодняшнем, преходящем. Его маски, рожденные определенным моментом, уходят в прошлое. Он хорошо понимал это, больше того, признавался: «Некоторые считают, что нам, сатирикам, доставляет удовольствие отыскивать больные вопросы, акцентировать их. Что мы, так сказать, готовы на всё ради красного или, точнее, острого словца. Но я могу сказать: нас действительно радует, когда мы перестаем играть какую-нибудь из ходких миниатюр, убедившись, что устарела ее проблематика».

Независимо от того, уходят его персонажи или остаются, в созданиях Аркадия Райкина в большинстве случаев легко найти соответствие духовного типа человека с его современным выражением. Так появились вполне современные Тарта-лья, Панталоне, Труффальдино, предстали перед зрителями Ленинградского театра миниатюр Хлестаков, Манилов, Собакевич, Ноздрев.

В лучших райкинских персонажах «вневременные» человеческие слабости — зависть, лень, ханжество, глупость — заключены в современную, даже злободневную оправу. Искусство решать при помощи художественных образов, казалось бы, вовсе не сценичные вопросы и придавало райкинскому смеху, пользуясь терминологией П. Г. Бунича, «рентабельность и общественную целесообразность».

Наблюдая жизнь, Аркадий Исаакович не просто отражал то или иное явление, а соотносил его с природой человека, с

характером, с причинами, этот характер породившими. В итоге явление материализовалось в персонаже спектакля, и даже производственная, экономическая проблематика приобретала наглядность и, как во всяком подлинном искусстве, критерий нравственности.

Заканчивая беседу, Бунич затронул вопрос, очень важный для понимания общей направленности творчества артиста:

— Есть такое выражение: своя тема в искусстве... Так вот, я думаю: какова ваша тема? Формулой на это не ответишь, но, во всяком случае, для меня она не сводится к чистой исповедальности. То есть она, очевидно, выражается каким-то опосредованным образом?

— Еще Гоголь писал, что истинный сатирик — лирик в душе. Да и вся судьба Гоголя тому подтверждение. Но, видимо, такова уж моя природа — человеческая, творческая, — что личные свои заботы мне не интересно выплескивать публике. Другое дело, что всегда стараюсь понять, насколько моя боль похожа на боль других, многих. И только убежденный в том, что она достаточно типична, выношу ее на сцену, так сказать, в объективизированной форме.

Как мне представляется, личная тема Райкина обнаруживается и в его монологах-фельетонах, и — опосредованно — в сценках с участием персонажей, которые высказывают свои вздорные жалобы, претензии, заботы. Это тема быстробегущего времени, тема высокого звания Человека и его ответственности перед прошлым, настоящим и будущим.

Можно ли в данном случае говорить об «объективизированности формы»? Не знаю. Смотря как это понимать. Думаю, что, будучи объективизированной, она не захватывала бы зрителя в такой степени.

Три последних спектакля Райкина — «Зависит от нас», «Его величество театр» и «Мир дому твоему» — своеобразная трилогия о месте человека в жизни, о его долге перед собой и обществом.

«Зависит от нас»

Вера в социальную значимость сатирического искусства определяла отношение Райкина к своему труду как к общественной миссии. При всем авторитете, опыте и мудрости артист оставался неуверенным в себе, легкоранимым. Что нового можно сказать артисту, когда после спектакля приходишь к нему за кулисы, артисту, которому только что восторженно рукоплескали тысячи зрителей? Но как важно было Райкину услышать слова одобрения! Они были нужны ему, как и овация зала, пожалуй, еще в большей степени, чем в молодые годы.

В сезоне 1976/77 года после большого перерыва вышел новый спектакль Ленинградского театра миниатюр — «Зависит от нас» (другое название — «Дерево жизни»).

«О будущем говорить легко, потому что оно всегда такое, каким мы его хотим видеть» — так начинался вступительный монолог Аркадия Райкина к этому спектаклю (авторы Л. Лиходеев, Э. Бащинский, М. Гиндин).

О будущем размышляют многие, от авторов научных трактатов до писателей-фантастов. Мысль о том, что будущее закладывается в настоящем, не нова. Как же воплотить это будущее в системе художественных образов, достучаться до человеческих сердец? Аркадий Райкин — не пророк и не фантаст, он осуществляет это своими, чисто эстрадными средствами: «Легко предсказать будущее! Разве кто-нибудь заблуждался, утверждая, что за ночью последует день, за осенью — зима, за пятницей — суббота, если, конечно, по нашему желанию ее не перенесут на понедельник[26]. Будущее прекрасно, оно чисто, оно справедливо, потому что в нем никто еще не совершил ни одного плохого поступка».

Неторопливая речь. Полное отсутствие жестов. Жизнь уподобляется цветущему и плодоносящему дереву, изображенному на занавесе. Несмотря на проносящиеся ураганы и грозы, оно стоит и стоит, но, как всякое дерево, требует заботы и ухода. Неуловимо менялась мимика артиста, а главное, выражение глаз — только что живые, сверкающие умом, они как бы стекленели: «Все листья хлорофилл вырабатывают, я один не буду — ничего не случится!» Так в продолжение всего монолога размышления о жизни прерывались беспокойными, тревожными ритмами, возникали персонажи, выражающие различное отношение к «дереву жизни», к его настоящему и будущему.

Приспособленец мечтал прожить «в середочке, в серединочке», чтобы и солнцем не пекло, и ветром не обдувало.

«Хор видели? В тыщу человек. Как поют, слышали? Ну а если один, где-нибудь там в середке… не будет петь, а только рот открывать? Разве заметишь?»

Собственник вполне доволен собой, своим образом жизни, у него своя философия: «Что такое общественный дерево? Это мое, твое, его, наше! То есть чье? Ничье! А что такое личный дерево? Это не твое, не его, не наше. А чье? Мое! Теперь ты понимаешь эту разницу между «мое» и «наше»? Это сложный арифметический задача. Если от «ваше» отнять «наше», будет «мое»… Кто кушает с общественный дерево? Все… общество… в целом… Все кушают, кушают, кушают. Кто кушает с личный дерево? Непосредственно!» — наклон корпуса вперед, на лице сладкая улыбка, рука у груди. Произношение небрежное, согласные проглатываются и сливаются — при «неограниченных» жизненных возможностях его поймут с любым произношением. «Так что я всей душой за это общественный дерево. Но пусть рядом с ним стоит еще один дерево, пусть маленький, но личный».

И вот уже на месте безобидного собственника любитель поживиться за счет общественного дерева. Изменения неуловимы и в то же время очевидны: другие пластика, жесты, выражение глаз, интонации.

Каждый «мимоходом» показанный персонаж так узнаваем, что публика всякий раз взрывается смехом. Но голос артиста крепнет. В нем звучат печаль, боль, негодование. Кто-то из-за кусочка коры готов всё дерево ободрать. Другой тут как тут, уже с мешком! «Братцы, да не рубите вы ему корни!» — в этой просьбе, идущей от сердца, слышатся интонации почти трагедийного накала. «А дерево-то стоит и стоит. Я живу и удивляюсь… Каковы будут плоды, зависит от нас…» — Руки артиста, протянутые к зрителям, словно обнимают всех сидящих в зале.

Под деревом скапливается мусор. «Но где взять время для того, чтобы убрать этот мусор? Ночью-то ведь не убрать. Ночью же ни черта не видать. Днем видать, но могут неправильно понять. Вот, скажут, видали? Мусор метут. Значит, есть мусор, ежели его метут?.. Ах, как нам хочется польстить собственным глазам! Ах, как нам хочется не обременять себя излишним сердцебиением! А ведь глаза-то видят, пока они открыты».

К концу десятиминутного монолога в зале возникала напряженная тишина, которая, по признанию Райкина, являлась для него самой дорогой реакцией. Чтобы добиться такой тишины, заставить зрителей задуматься, нужно освободить слова от поверхностного, примелькавшегося звучания. «Главное — мысль! Как вы выстраиваете мысль. Самое интересное не слово, а течение мысли», — утверждал артист.

В монологе Райкина логика развития мысли то и дело подкреплялась зарисовками различных персонажей, они сменяли друг друга, чтобы исчезнуть к финалу и оставить артиста наедине со своими зрителями, которых он стремился сделать единомышленниками. О завтрашнем дне необходимо думать сегодня — эта мысль как бы подводила ко всему спектаклю. Следующие за монологом сатирические миниатюры «высвечивали» скопившийся мусор.

Ю. А. Дмитриев, в течение многих лет следивший за работой Райкина, писал: «...у вас полное впечатление, что артист импровизирует, что перед вами проходит каскад блестящих экспромтов, что все эти реплики и даже целые монологи рождаются тут же, на ваших глазах, в живом общении артиста со зрительным залом». Сплав автора, режиссера и артиста, изначально заложенный в самом таланте Райкина, с годами превратился в некую «художественную корпорацию», возвращавшую театр к его исходным рубежам, к зрелищным формам, не знавшим узкой специализации. Спектакль «Зависит от нас» обозначил новый этап на творческом пути Райкина. Артист всегда был в центре спектакля, но теперь он стал его единоличным хозяином. В программе мы не найдем имен ни режиссера, ни художника. Постановочная сторона, никогда не игравшая сколько-нибудь существенной роли в спектаклях Ленинградского театра миниатюр, здесь сведена к минимуму. В работе над текстом принимали участие 12 авторов. Вещи, различные по стилю, по манере, наконец, по степени глубины раскрытия проблемы, стали райкинскими. На авторскую канву Аркадий Исаакович наносил собственный рисунок.

Спектакль шел три часа, Аркадий Исаакович исполнял более чем половину номеров, преимущественно монологи, только две сценки игрались с партнерами.

Постоянным врагом Райкина был бюрократ. Сколько их, самых разных, прошло перед зрителями более чем за 40 лет пребывания артиста на сцене! Менялось время, вместе с ним менял облик бюрократ. Он легко приспосабливался, но сущность оставалась неизменной. Вполне современным, элегантным, подтянутым и немногословным выглядел он в миниатюре «Единое мнение» В. Синакевича и В. Сквирского. Настойчиво и спокойно повторял он растерянному подчиненному (В. Ляховицкому), что желтый цвет — вовсе не желтый, а темно-зеленый. «Если вы хотите, чтобы мы и дальше... красили вместе, — говорит он со значением, — то должны видеть вещи в едином цвете».

В сценке М. Гиндина «Мы — за!», действие которой

происходило в каком-то учреждении, остро и смешно отражена ситуация полного абсурда. Вот наугад взятые примеры: «Мы все уже, как один, работаем за счет будущего года. Потом будем работать за счет этого». Или: «Мы обеденный перерыв перенесли на свободное от работы время... сейчас ужинаем за счет 79-го, а потом будем обедать за счет 73-го».

Умение Райкина существовать в любых, даже самых условных, предлагаемых ситуациях оправдывало текст, который в устах другого артиста мог бы восприниматься как пустое острословие. Изображая беспардонное вранье персонажа, артист беспощадно высмеивал демагогию, порочную практику приписок в отчетах, прикрывающую безответственность, лень, халатность. В финале Райкин говорил о необходимости «не искажать факты, цифры, не округлять их в конце месяца, квартала, года. Не обманывать друг друга, самих себя». И, обратившись к партнерам, спрашивал: «Вы за?» Получив утвердительный ответ, он адресовал тот же вопрос залу: «Все за? Так кто же против?» Зрителям предстояло задуматься над ответом.

Здесь снова используется «эллипс», прием недоговаривания, усиливающий зрительское восприятие. Этот прием, по мнению П. Г. Бунича, не «просто эффектная приманка, не просто уловка актерской техники. Он учитывает социально-психологические свойства восприятия истины, вроде бы общеизвестной и общезначимой, но обретающей действенность только тогда, когда она становится открытием и достоянием каждого». «Я давно говорю, — обращался Бунич к артисту, — что вы, Аркадий Исаакович, в своем деле часто бываете большим экономистом, чем многие мои коллеги».

На этом же приеме строились и монологи персонажей, составлявшие основу спектакля. Райкин рассматривал то или иное явление не изолированно, а в широком контексте причин и следствий. Так, в монологе «Мыслитель» В. Сквирского он не просто высмеивал спекулянта, а показывал почву, которая его питает.

В отличие от государственной торговли на стороне Мыслителя инициатива, наблюдательность, точное знание потребностей людей. Он достает товары, бывшие тогда в дефиците, зимой на сверхзвуковом лайнере несется на юг, чтобы доставить в город цветы. Туда-сюда, туда-сюда... Жесткий рисунок смягчается неожиданными человеческими чертами: «А я же укачиваюсь. Я весь рейс без отрыва от гигиенического пакета... И всё для того, чтобы ты подошел ко мне в метро, сунул мне три и получил один».

Райкин нашел характерную манеру речи — его персонаж,

спеша высказаться, выложить свои заботы и треволнения, проглатывает целые слоги: «может быть» звучит у него как «моит быть», «скажите» превращается в «скаите». Ему живется несладко: ночи не спит, стука ждет. «Я же мученик. Ты же меня, мученика, хочешь в тюрьму, за решетку. Моит быть. Моит быть, меня и можно за решетку. Моит быть, моит быть, надо — за решетку. Моит быть. Но не надолго... Потому что ежели надолго, то надо, чтобы кто-нибудь подумал, чтоб рядом с пивом рыбка была. Чтоб тещины цветы государственной ценой пахли. Чтоб картошку из магазина не в мусорное ведро, а прямо в суп можно было класть». И снова вопросы, обращенные к зрителям: «Ты об этом подумал? Он об этом подумал?»

Само явление, казалось бы, ушло. В любое время года Москва завалена цветами, которые доставляют с разных концов мира. Но отношение к частной инициативе, которую власть поддерживает на словах, на деле всё еще остается неопределенным, зыбким и требует преодоления бесконечных преград.

Характерным для Райкина примером раскрытия темы может служить монолог «Давать — не давать» Л. Натапова. Сколько фельетонов на страницах прессы посвящено теме взятки, сколько сценок, монологов, реприз сыграно на эстраде! Казалось бы, исчерпаны все возможные повороты темы, все формы ее подачи. Что делает Райкин? Он не бичует отвратительное явление, не мечет в адрес взяточников громы и молнии. Перед зрителями смешной маленький человек тихо, боясь неприятностей, делится с собеседниками-зрителями своими трудностями, недоумевает, волнуется, даже страдает: если бы знать, когда давать, кому и сколько! В поисках сочувствия он переходит на доверительный шепот. Однажды кто-то ему сказал: «Чего ты мучаешься, ненормальный, надо дать!» Человек последовал совету и стал постоянно попадать в нелепые истории: «Все люди на свете, всё человечество делится на две части — это те, которые берут и которые не берут. Но самое кошмарное, что отличить их друг от друга нет никакой возможности!» Что же делать? Конечно, идеально, чтобы никто взяток не брал. «Ну, это уже Сен-Симон пошел, Шарль Фурье, Томас Мор... в смысле утопия. И получается, вроде выхода нет. А он есть, и вот какой. Для того чтобы трудящиеся не попадали в безвыходное положение, надо, чтобы брали все. Чтобы вошел в учреждение, а там при входе транспарант висел: кому, за что и сколько... 90 миллиардов у народа лежит на сберкнижках... Стало быть, народу есть что дать. Значит, брать надо. Если у человека есть такая потребность — дать, надо эту потребность удовлетворить».

Нагнетая ситуацию абсурда, артист до предела заостряет

проблему. Происходит чудо: публицистика на наших глазах непостижимо реализуется в образе живого человека с определенными, только ему свойственными чертами характера. Зоркий, беспокойный взгляд Аркадия Райкина как бы со стороны наблюдает и за своим персонажем, и за реакцией зрителей, сопоставляет, координирует. Человек вроде бы и смешон, но не приходится ли иногда и нам испытывать подобные переживания? Опять получается по Гоголю: «Чему смеетесь?» «Ну ненормальный я, ненормальный. Чего-то там перегнул, не заглянул в корень. А вы? Вы же умные люди. Вот и думайте, как с этим бороться!»

Понятие «маленький человек», утвердившееся в русском искусстве в XIX веке, со времен Гоголя, Щепкина, Федотова, после революции вызывало нарекания как нечто обидное, а впоследствии и вовсе оказалось под запретом.

В стране, где «человек проходит как хозяин необъятной Родины своей», маленьких людей не было и быть не могло. Великий вождь и учитель попросту отождествлял их с винтиками. Такого понятия по отношению к людям для Райкина не существует. Сострадание, гуманность, уважительность, внимание к человеку без всяких рангов отличают его искусство. «Маленький человек» Райкина может быть трогательным, как участковый врач или дедушка Юзика, но может быть смешным и нелепым, каким он предстает в монологах «Давать — не давать», «О счастье» или «Без мечты нельзя» (авторы В. Синакевич и В. Сквирский). Однако артист не только высмеивает их, но и глубоко им сочувствует. И замирает на губах у зрителей смех, болью сдавливает сердце, когда стоящий на авансцене незадачливый человек коряво и косноязычно рассказывает о выпавшем на его долю одном необыкновенно счастливом дне: «Я человек простой, фигурно не умею...» В его понимании счастье — «это не обязательно много штоб, но того, што человеку не хватает!». Как же он представляет себе счастье?

Допустим, человек вышел из дома купить папиросы, две пачки «Белого мору». Идет он и видит ящики. «А в ящиках печень трески. Ну, это, думаю, для своих. Не, смотрю, прямо с улицы посторонние входят, я шасть за ними, встал в черед. Стою — дрожу, дрожу — стою. Или банки кончатся, или кассирша деньги уйдет сдавать, или задние крик поднимут, чтоб по одной давали...» Но ничего такого не произошло. Ухватив десять банок печени трески, он счастлив. Захотелось поделиться радостью с женой. И что вы думаете, у телефона-автомата и трубка оказалась несрезанной, и монета не пропала — дозвонился с первого раза.

Жарко, ноша тяжелая. Артист средствами пантомимы точно передает физическое состояние человека с тяжелой авоськой:

спина и руки напряжены, пальцы сжаты. Впереди увидел бочку с квасом. Пить хочется, но он старается охладить свое воображение: «...сейчас, думаю, очередь будет, как в Аэрофлоте! Не, смотрю, только семнадцать человек и только шестеро с бидонами, ну, думаю, сейчас другие подойдут, остальные, которые раньше занимали. Нет, никто не подходит! Ну, я стою — дрожу, дрожу — стою, думаю: сейчас шланг лопнет, нечем будет кружки мыть и кончится народное удовольствие. Короче, через двадцать восемь минут холодного квасу напился».

Здесь, на этих словах — «только семнадцать человек» — кульминация монолога, накал радости! От всех переживаний персонажу стало «так хорошо, аж плохо». Пришлось пойти в поликлинику. Карточку в течение сорока минут искали и не нашли. «Ну, думаю, сейчас она меня обложит, подальше пошлет. Не, слова не сказала, новую карточку выписала. Я вот рассказываю людям, а мне говорят: «Ну, это ты, брат, уже заврался, такого быть не могло!»».

Восприятие райкинским персонажем ситуаций, по тем временам очень жизненных, в которые он попадает, придает монологу трагикомическую окраску. Много ли человеку надо! И Райкин, посмеиваясь над незамысловатостью мечтаний, жалеет человека, сочувствует ему и одновременно восстает против тех несуразностей быта, преодоление которых воспринимается как счастье.

Передо мной лежат обнаруженные в архиве театра два варианта текста этого монолога: «В чем счастье?» И. Виноградского и В. Сквирского и «О счастье» В. Синакевича и В. Сквирского. Они дают представление о том, как шла работа над текстом.

Прежде всего, изменялся характер персонажа — рисунок его становился тоньше, мягче. Если в первом варианте это «забойщик козла» и алкаш, для которого единственным счастьем была кружка холодного пива в жару, то во втором варианте ни о домино, ни о спиртном речи вовсе не было. Может, райкинский персонаж по этой части и грешен, но всё это ушло в подтекст. Резкие сатирические краски только мешали бы артисту. Исчезло и немало рассчитанных на смех реприз вроде такой: «Веришь, нет, перед ребятами неудобно, второй квартал «Серебристым ландышем» дышу», — в окончательном варианте их нет вовсе. В поисках органичности образа простого, уже немолодого человека (не случайно возникает на его пути поликлиника) уточняется лексикон, авторы отказываются от чуждых этому человеку терминов, например «старт-финиш». (Кстати, реприза: «У того вся сознательная жизнь старт-финиш... а спроси его, что между ними,

убей бог, не знает, пробегал» — стала основой для другой, самостоятельной миниатюры в спектакле, которая так и называлась «Старт-финиш», но шла без участия Аркадия Исааковича.) Наконец, изменился финал монолога, стал точнее, эмоциональнее, из него ушла прямолинейность. Судите сами.

В первом варианте стояло: «Для большего, конечно, человек живет, для дел всяких, подвигов... Но отбери эту мелкую радость, которая нам промежутки от старта до финиша заполняет, — и это тоже не жизнь будет! Верно я говорю?» В окончательном варианте текста райкинский персонаж не помышляет о больших делах и подвигах, он всего лишь рассказывает об одном счастливом дне: «Я вот думаю, что ежели всё это щастье, которое выпало на мою долю, ежели бы его разделить на целый год, а в году-то триста шестьдесят пять дней, вот бы щастье-то! Человеку ведь так мало надо!»

И все-таки и первоначальный, и окончательный вариант монолога — это только литературный текст, он кажется гораздо более приземленным, даже грубоватым по сравнению со словами, звучащими на сцене. Мне удалось посмотреть спектакль «Зависит от нас» не однажды — могу свидетельствовать, как Райкин, отталкиваясь от текста, лепил образ, придавал ему одухотворенность. И в итоге «от написанного на сцене на десятом-двенадцатом спектакле — дистанция огромного размера». «Монолог о счастье», думается, одна из самых «чаплиновских» вещей в репертуаре Райкина.

В «Заметках о сценической образности» выдающийся режиссер Георгий Александрович Товстоногов пишет, что образ, на его взгляд, складывается из трех стихий: «...первая — это достоверность, жизненная правдивость. Второе условие художественного образа — вымысел... Когда же художнику удается гармонически слить правду жизни и вымысел, возникает заразительность — третье условие. Подлинно реалистический художественный образ должен захватить зрителя, надолго запасть в его память». Лучшие создания Райкина врезаются в память, в них легко найти все названные условия: безупречную жизненную правдивость, наличие вымысла и их гармоническое сочетание. Но для Аркадия Исааковича в понятие сценического образа всегда входили еще и его собственные взаимоотношения с персонажем, его вдохновенное осмысление созданного и прожитого на сцене характера. По какой же системе работал Аркадий Райкин? И существует ли вообще такая система?

Григорий Козинцев, на курс которого первоначально поступил Аркадий Райкин, на страницах своих записных книжек

утверждал: «Лучшее, что есть в нашем искусстве, во всяком случае, в театре, — Райкин. Он единственный артист у нас, на деле показывающий, что такое система Станиславского». Неожиданно для себя, прочитав подобное утверждение именитого кинорежиссера, Аркадий Исаакович удивился: «Мог ли я об этом когда-нибудь думать?» О его верности творческому методу Станиславского говорили и мхатовцы, в частности М. М. Яншин, восхищенный созданным Райкиным образом участкового врача.

Сам Аркадий Исаакович никогда не видел Станиславского, но хорошо знал творчество его учеников, того же Яншина. И все-таки он не раз упоминал о близости ему вахтанговской школы с ее иронией и игровым началом. Не случайно, по-видимому, Екатерина и Константин Райкины, а вслед за ними и Алексей Яковлев и Полина Райкина прошли именно эту школу, окончили Театральное училище им. Б. В. Щукина. Ирония оставалась одной из основных красок в богатой палитре Райкина. Однако в ряде случаев он легко обходился без нее: во вступительных фельетонных монологах, в монопьесах вроде «Участкового врача» открыто и пронзительно звучала покоряющая лирическая интонация.

Но непременным слагаемым всех сценических созданий Райкина является его личное отношение к каждому персонажу. Происходит некое раздвоение — артист перевоплощается в персонаж, но одновременно как бы со стороны его оценивает. Говоря театроведческим языком, искусство переживания дополняется искусством представления, в многочисленных масках и трансформациях Райкина оно доведено им до кокленовского совершенства[27]. Но уже в ранний период, например в монопьесе «Человек остался один», сыгранной в 1946 году, нетрудно заметить, что артист существует на сцене по законам искусства переживания, сформулированным К. С. Станиславским. В этой и многих других работах он органически жил заботами, мыслями и чувствами своих персонажей, владел секретом вместить целую жизнь в несколько минут сценического времени, одновременно сохраняя свое собственное отношение к ним. «Не знаю, — признавался Аркадий Исаакович, — «представление» это или «переживание», ведь разные люди с разных сторон подходили к системе Станиславского. Мой педагог, В. Н. Соловьев, близкий В. Э. Мейерхольду, своими методами добивался от учеников органического существования в образе. Дороги разные, но цель одна. По-видимому, дело в том воспитании, которое получил актер». Добавлю, что на основе полученного воспитания Аркадий Райкин сам прокладывал свою дорогу. Смело соединяя, казалось бы, несоединимое, он создавал

свой театр на стыке двух полярных методов — искусства переживания и искусства представления.

«Вы спрашиваете меня, кого я считаю своими учителями? Но ведь я до сих пор продолжаю учиться. Самое смешное представить себя в роли некоего мэтра, который всех учит. Думаю, что, когда кончаешь учиться, кончаешься и как актер. Конечно, на меня влияло и искусство театра Вахтангова, и метод Брехта. Я смотрю спектакли других театров, живу в этой атмосфере. Эти влияния нельзя исключить, как нельзя исключить окружающую художественную среду, во многом формирующую актера. Среди своих учителей мог бы назвать и блистательного комика Владимира Хенкина, и, конечно, Леонида Утесова».

Впрочем, такой сугубо аналитический подход к творчеству выдающегося артиста представляет скорее театроведческий интерес. К тому же чистота метода в природе встречается редко и более свойственна художникам рационального склада, к которым явно не относится Аркадий Райкин с его интуитивным, эмоциональным постижением окружающей действительности.

Аркадий Исаакович мало и неохотно рассказывал о методе своей работы — и не потому, что не хотел делиться секретами мастерства: «Вся музыка состоит из семи нот. Только их сочетания бывают разные. И еще: один чисто берет ноту, а другой не совсем». Умение чисто взять все семь нот, найти сочетание этих нот, рождающее проникновенную и запоминающуюся мелодию, остается тайной таланта. «А вдохновение, — говорил он, — приходит, когда начинаешь общаться с публикой. Оно, как специи, которые делают вкуснее неплохое в общем-то блюдо».

По авторитетному свидетельству Константина Райкина, работать в стиле и манере Аркадия Райкина нельзя, потому что таковых не существует: «Воздействие Аркадия Райкина на зал уникально-личностное. Я даже не берусь ответить, есть ли у него какие-либо актерские приемы».

В чем же суть того уникального личностного воздействия на зал, которым обладают великие актеры? На основе «легкого» жанра Аркадий Райкин создал театр со своей драматургией, с безупречной правдивостью отразившей надежды и чаяния современников, что уже само по себе является этическим обоснованием необходимости его искусства.

Артист, выступающий на эстраде, находится один на один со зрителем. Он, образно говоря, и скрипач, и скрипка одновременно. Скрипка звучит в зависимости от того, как она настроена. На звучании сказываются температура и влажность помещения и многое другое. Случается, что и скрипач находится не в лучшей форме. На артиста, живого человека, действует

множество посторонних факторов — всё, что происходило с ним в течение дня, — так или иначе отражающихся на его игре.

«Вместе с опытом приходит умение не насиловать ни скрипку, ни себя, — говорит Райкин. — Я понял эту простую истину однажды, когда, выйдя на сцену в плохом физическом состоянии, стал произносить текст тихо даже там, где требовался иной регистр громкости. И неожиданно спектакль прошел с особенным успехом. В чем же дело? Видно, сыграла роль моя искренность, внутренняя сосредоточенность. Зрителю ведь неважно, громко произносится текст или тихо. Можно кричать, поражать модуляциями голоса, но публика останется равнодушной, не услышит. Главное не степень громкости, а что происходит в сердце и голове артиста».

Райкин начинал готовиться к спектаклю задолго до его начала. Мне довелось наблюдать артиста в такие дни. Уже с утра он был как-то особенно сосредоточен, молчалив. Приехав в театр, неспешно гримировался, при этом повторяя тексты монологов. Он не просто «настраивал скрипку», но всё время находился в рабочем процессе — готовил себя к предстоящим перевоплощениям.

Райкин часто повторял, что для начала публику надо «раскачать», дать ей возможность освоиться, включиться в действие, почувствовать себя непринужденно. Для этого использовались разные приемы. Когда-то, в 1940—1950-е годы, он искал эффектное, неожиданное, ударное начало: накрытый стол с кипящим самоваром («За чашкой чая»); появляющийся на сцене из зрительного зала раздраженный человек, который после короткого вступления сбрасывал маску («Смеяться, право, не грешно»); позднее появились манекены со своей песенкой и другие театрализованные прологи.

В последних спектаклях зрелищных эффектов меньше: простая, сопровождающаяся танцевальными движениями песенка в исполнении всей труппы; два мима, приоткрывающие край занавеса; взмахивающий палочкой «дирижер». Появившись из глубины сцены и переждав шквал аплодисментов, Райкин начинал вступительный монолог медленно, почти без жестов и без выражения.

Еще недавно жест Райкина живописал, дополнял слово, поражал экспрессивностью. Вероятно, многие помнят записанный на телевидении в его исполнении монолог М. Жванецкого «Ах, Антониони, Антониони», где руки артиста были в непрерывном движении. Помните: «Актриса, глаза, грудь...» — а руки между тем выразительно обрисовывают нижнюю часть туловища. У многих на памяти монолог «В греческом зале», где без слов,

только пластикой дает он представление о качестве сыра в буфете. Это можно было бы назвать «пластической репризой», всякий раз вызывавшей взрыв хохота. И даже в наши дни, когда качество бутербродов в буфетах заметно изменилось и сатирический выпад потерял свою остроту, изображение вчерашнего сыра впечатляет остроумием и точностью. Со временем Райкин стал сознательно или бессознательно предельно ограничивать жест. От изобилия красок, богатства и разнообразия приемов, масок, впечатляющей трансформации он пришел почти к аскетизму, когда главным становится овладение внутренней характерностью образа, как высшей формой перевоплощения.

В каждом персонаже из многоликой толпы своих героев артист искал переплетение индивидуальных судеб с общими приметами времени. Ему важно было установить место отдельного человека в современном мире. Но над всем этим возвышается голос самого художника, в котором звучит его личная тема любви к человеку и острой боли за его несовершенство.

Репетиции

Как мы помним, «Зависит от нас» и последующие спектакли ставил сам Аркадий Исаакович. Репетиции — а на нескольких мне довелось присутствовать — дают представление о его работе с актерами, что в какой-то степени отражает и его подход к собственным ролям.

Как и прежде, отдельно репетировалась каждая миниатюра. По мере готовности она включалась в спектакль «Избранное» и «обкатывалась» на публике.

В миниатюре Семена Альтова «Чудо природы» проходимцы и жулики подвергали общественному суду человека, работающего на совесть. По замыслу автора, действие должно было происходить в ресторане, а подсудимым был официант, внимательный к посетителям, доброжелательный, честный — «чудо природы». Одна из трудностей заключалась в том, что у единственного положительного персонажа — подсудимого — текста почти не было. Игравший эту роль актер мог в поток обвинений и свидетельских показаний вставить только короткие, ничего не значащие фразы.

Райкин во время репетиции комментировал: «У Саши нет текста. Но текст не обязательно произносить. Его надо иметь. Должна быть не проблема текста, а проблема внутреннего состояния. Если бы мы делали только то, что написал автор, хороши бы мы были! Свою жизнь, свой опыт мы должны добавлять к тому, что написано у автора. Важен и интересен процесс предварительного накопления внутреннего состояния. Текст должен устраивать тебя, а не кого-то другого».

В качестве режиссера Аркадий Исаакович повторял с артистами одну и ту же миниатюру много раз, добиваясь, чтобы каждый исполнитель самой маленькой роли прожил ситуацию и в то же время способствовал наиболее точному и полному выявлению мысли и эмоционального заряда всей сценки.

«Не предавайтесь мемуарам. Не надо вспоминать, как эта сцена шла вчера или позавчера. Надо исходить из сегодняшнего, сиюминутного состояния. Закрепить — значит застыть. Давайте договоримся: нет такого слова — закрепить».

Репетиция продолжается. По ходу действия на суд приглашаются различные «свидетели».

Райкин постоянно поправляет, делает замечания:

«...на экспозицию не надо тратиться — это виньетки.

...Даже в самой маленькой роли надо иметь в виду главное и неглавное.

...Представь ощущение. Не представишь — не сыграешь.

...Всё слишком громко. Думаешь, тебя не услышат? Нельзя играть всё одинаково, важное и неважное.

...Должны быть фразы для пристройки.

...Не бросайся из одной крайности в другую. Надо точно уловить общий градус и его держать.

...Сбросы, то есть отстранение, надо делать тоже в характере».

Того, что Райкин требовал от актеров, он требовал и от самого себя; лаконичные замечания как бы приоткрывают его собственную мастерскую. Но еще больше впечатляли его показы. «Показать мне легче, чем рассказать», — говорил Аркадий Исаакович.

Не знаю, как рассказать об этих феерических райкинских импровизациях. Они различны. Иногда одно неожиданное слово, остроумно подкинутое им к авторскому тексту, оживляло целый кусок, давало актеру эмоциональный заряд. Иногда это графический, эскизный набросок роли. Иногда им игралась целая сцена с большим количеством действующих лиц. В ней было столько выдумки, комических деталей, парадоксальных находок, что хватило бы на несколько отдельных номеров. Поражали насыщенность паузы, точность и выразительность пластики. Впрочем, когда актеры пытались повторить его рисунок, он как режиссер многое из найденного им самим безжалостно отбрасывал.

Любопытно, что переход от рассказа к показу происходил у Райкина почти незаметно. С какой-то только ему свойственной музыкальной пластичностью поднимался он из своего кресла и, казалось бы, не меняя ни тона, ни мимики, вдруг изображал рассеянного профессора или ворюгу-официанта.

Одна из репетиций миниатюры «Чудо природы» (в спектакль «Мир дому твоему» она вошла под названием «Загадка природы») начиналась коротким импровизационным диалогом двух официантов, обсуждавших предстоящее мероприятие. Молодые, недавно пришедшие в труппу актеры М. Ширвиндт и С. Зарубин были органичны в своей реакции на событие. В отличие от них опытный артист А. Карпов в роли шефа вступал, по справедливому замечанию Райкина, сразу на две октавы выше. «Лучше недоиграть, чем переиграть», — сказал ему режиссер. В другой раз, не ограничившись замечанием, Аркадий Исаакович встал и сыграл всю сцену и за официантов, и за их шефа. В его игре органичность молодых ребят, естественность их тона соединились с яркостью, гротесковостью с элементами того абсурда, которые были заключены в самой фабуле — суде над честным человеком. Очевидно, что Райкин специально не

готовился к этому показу, если не считать того, что как режиссер он, конечно, много думал над сутью самой вещи, имел собственное отношение и к ее сюжету, и к каждому из действующих лиц. Но его актерская импровизация поражала точностью попадания, эмоциональностью, интуитивным постижением характеров. Не берусь судить — для этого надо было просмотреть весь репетиционный процесс, — насколько показы Райкина помогали актерам. Скорее всего, они, видя перед собой гениального мастера, понимали, что подражать ему невозможно.

Без устали повторяя с молодыми артистами одну и ту же миниатюру, Райкин мог быть то терпеливым и мягким, то жестким и язвительным. «Что за французская игра! — говорил он молодой актрисе. — Не плачь. Самая неинтересная краска — слезы. Все умеют плакать на сцене». Не без гордости и даже некоторого снобизма он бросал: «Это вам не областная филармония, а Государственный театр миниатюр!»

О жесткости Аркадия Исааковича, его умении держать дисциплину за кулисами рассказывает и М. М. Жванецкий: «Он может так сказать, что ты не знаешь, куда деваться: «Это тебе не Одесса». Или: «Одесские номера здесь не проходят». Я смертельно его боялся и всё же со временем рисковал говорить ему свое мнение. Правда, прежде чем сделать ему какое-то замечание, я долго готовился, входил, быстро говорил и пулей вылетал. Потом долго чувствовал, как горит спина. Всё, на что падал взгляд Аркадия Исааковича, начинало гореть, пепелиться».

Вероятно, не в последнюю очередь дисциплина, которую поддерживал за кулисами художественный руководитель Ленинградского театра миниатюр, позволила коллективу не только продержаться на завоеванной почти полвека назад высоте, но еще упрочить свой авторитет.

Но самые жесткие требования Аркадий Исаакович предъявлял прежде всего к самому себе. Его рабочий день обычно оканчивался в 11 часов вечера, однако наутро, к десяти утра, он приходил на репетицию, выучив монолог, хорошо подготовленный. Другие актеры могли текст не знать, а он знал всегда.

Вот свидетельство режиссера Александра Белинского, много и в разные периоды работавшего с Райкиным: «В каждом спектакле играет пятнадцать-двадцать ролей, готовит тридцать. Иногда снимает готовую миниатюру за день до премьеры, иногда после первой встречи со зрителем, иногда прекращает работу в середине репетиционного периода». Беспощадный самоконтроль Райкина действует непрестанно: «Первый и самый главный

критерий — сегодняшнее, гражданское звучание номера, острота и, самое главное, новизна постановки вопроса. Второй — художественное решение миниатюры, ее текст, исполнение. Этим вторым критерием жертвует ради первого».

Как же все-таки сам Аркадий Исаакович готовил свои многочисленные и разнообразные роли? Хотя весь процесс, целиком, остается за пределами постороннего взгляда, кое о чем мы можем получить представление из свидетельств работавших с ним режиссеров — Марка Розовского и того же Александра Белинского.

Розовский относит Райкина к числу мастеров так называемой поэтической трансформации. В отличие от бытовой трансформации, которой обычно пользуются в психологическом театре, поэтическая позволяет запечатлеть правду жизни в концентрированных, сгущенных формах, пренебрегая бытовым правдоподобием. Здесь широко применяются преувеличение и заострение отдельных черт с помощью ритмического, пластического, интонационного рисунка. Вот как описывает Розовский освоение Райкиным роли, начинавшееся «с противоборства образу»: «Первый этап — не дать себе играть. Любой ценой... замедлить вхождение в образ, затормозить игру собственного воображения. Всё это будет потом, а пока... Первая читка текста роли. Райкин буквально страдал от того, что надо было прочесть. С огромными, неестественными для нормального живого чтения паузами между словами, спотыкаясь на каждой букве, вглядываясь в каждую запятую, этот великий артист прочитал роль в первый раз. Затем он прочитал ее вторично, уже быстрее, словно проглядывая от начала до конца. В третий раз он читал уже почти в нормальном темпе, но без всяких интонаций, как пономарь. И это тот самый Райкин, который умеет работать на высочайшем пределе самоотдачи, тот самый фееричный артист, чье искусство поражает всегда не только точностью созданных им образов, но и скоростью, ритмикой, остротой в подаче моментальных рисунков, в заразительной игре актерских красок?!»

Подобную работу над текстом довелось наблюдать и мне на репетициях спектакля «Мир дому твоему». Работая над текстом монолога в ночные часы — другого времени не оставалось, — Райкин не только «примерял» его на себя, он, по-видимому, параллельно «накапливал» нужное состояние.

М. А. Мишин рассказывает: «Во время подготовки спектакля «Его величество театр» поздно вечером раздается звонок телефона. Голос Райкина: «Вы жаворонок или сова? Приезжайте, поработаем». Еду. Сажусь в кресло. Напротив меня сидит усталый

человек, днем он играл спектакль, вечером выступал на Кировском заводе. Устало и тихо, вполголоса читает он по бумаге плохо напечатанный, с поправками текст. Зачем я приехал? И вдруг на глазах происходит чудо. Он оживает. Рождаются образы, импровизация. Хохочу, как, по-моему, никогда не смеялся. И так же неожиданно он возвращается к обычной, ничего не выражающей читке».

Никто не знает, что происходило в эти ночные часы, когда артист оставался наедине с мятыми, перечеркнутыми разноцветными ручками листочками текста. Его домашние рассказывают, что иной раз они обнаруживали утром сдвинутые со своих мест предметы мебели. Аркадий Исаакович работал — он создавал вымышленный мир, населяя его персонажами, оживающими в его воображении.

А. А. Белинский вспоминает: «Но вот на одной из репетиций он медленно встает со стула и идет на сценическую площадку. И здесь происходит чудо... только тогда, когда всё проверено, построено с железной логикой... только тогда начинается чудо райкинских репетиционных импровизаций. Его актерский аппарат моментально отзывается на малейший подсказ со стороны режиссера или на новую реплику партнера. И рождаются неожиданные интонации, жесты или, говоря профессиональным языком, приспособления, всегда попадающие в самую суть поставленной задачи, хотя часто самые парадоксальные».

С помощью этих приспособлений образ достигал концентрированной выразительности. Но сначала артист должен был прожить жизнь своего персонажа, увидеть его в самых разных предлагаемых обстоятельствах. И только тогда начинались поиски и отбор деталей, из которых лепился персонаж. С годами, как уже отмечалось, артист всё меньше значения придавал внешней характерности, костюму, гриму. Теперь для него главным было почувствовать душу другого человека, увидеть мир его глазами. Можно стать другим человеком, почти не меняя внешности, утверждал Райкин.

Как и прежде, используя в своем искусстве смех, Аркадий Исаакович в процессе репетиций заранее не ориентировался на смеховую реакцию публики. Более того, узаконенное на эстраде и в цирке понятие «реприза» вызывало у него раздражение. «Ненавижу слово «реприза»», — говорил он мне. Свою позицию он обосновал в опубликованном ленинградской газетой «Смена» диалоге с Г. А. Товстоноговым: «Например, на эстраде модно словечко «реприза». Лично я его не понимаю.

Где оно родилось? В балагане? «Реприза для монолога...» В монологе, по-моему, может быть смешное место, совершенно

естественное, потому что смешно по сути, а не потому, что автор специально выдумал репризу. Репризы гарантируют дешевое эстрадное выступление, не имеющее ничего общего с проблемами, которые мы пытаемся в нашем театре ставить, с разговором, который мы пытаемся с современниками вести».

Позволю себе не во всем согласиться с Аркадием Исааковичем. Прежде всего, по поводу моды — термин «реприза» утвердился в цирке еще в начале прошлого века и имеет несколько значений. Согласно Российскому энциклопедическому словарю, «реприза — в цирке и на эстраде — словесный или пантомимический комический номер (иногда шутка, анекдот). В цирке — движение лошади одним и тем же аллюром; серия чередующихся трюков». Даже если оставить в покое цирк, реприза, рассчитанная на смеховую реакцию, — отнюдь не дешевая хохма, которую действительно нередко слышишь с эстрады. Как всякая шутка, она может содержать вполне серьезную мысль, верное жизненное наблюдение. Подобными шутливыми репризами, за которыми порой скрывалось серьезное содержание, были в свое время миниатюры-блицы райкинского МХЭТа. К созданию словесной репризы, в шутливой форме концентрирующей мысль, а в иных случаях способствующей эмоциональной разрядке, с большой ответственностью относились крупные писатели, в том числе Николай Эрдман. По свидетельству его соавтора, М. Д. Вольпина, Эрдман в течение месяца мог отрабатывать словесную репризу для клоуна.

Репризы, несмотря на негативное отношение к ним Райкина, можно найти и в его монологах последних лет. Например: «Я гуманист, всё соображаю через ГУМ» (спектакль «Зависит от нас»). Остроумная, точно найденная фраза, соответствующая самой природе жанра, вызывающая смеховую реакцию, помогает донести до зрителя мысль монолога, запоминается.

Другое дело, что, как заметил Александр Белинский, критерий «смешно или не смешно» никогда не являлся для Райкина основным: «С годами... эта так называемая проблема смешного волновала его всё меньше. Уникальное чувство юмора не покидало его никогда. Смешное рождается у Райкина интуитивно, но вот желания рассмешить, ради которого очень многие артисты идут на любые вкусовые компромиссы, не существует у Райкина ни сознательно, ни бессознательно».

Лучшие, наиболее удачные репризы у Райкина непременно — либо впрямую, либо по контрасту — работали на главную мысль монолога, сценки, помогали раскрыть характер персонажа в короткое, отпущенное условиями театра миниатюр время.

«Чувство юмора, непременное для нашего жанра, всего лишь

материал, — утверждает артист. — Нужно не смешить, а думать о главной цели миниатюры. Реприза сама по себе не срабатывает. Знаю, что стоит мне на секунду задуматься над репризой — такая ли она смешная, — публика не смеется. Реприза должна рождаться естественно, сама по себе. Как всё, что делает артист на сцене, она должна быть оправдана внутренним состоянием». Увлекшись темой разговора, Аркадий Исаакович вспомнил старых эстрадников, которых он еще застал, их искусство подавать репризу:

— Взять хотя бы Алексея Михайловича Матова — это был маэстро! Я поднимаю руки. Может быть, особых текстов у него и не было, но как он выступал! Какой артистизм! Чувство юмора! Это прелесть, что он делал. Как смешно он танцевал, пел. Мог петь даже женским голосом. А как он знал, сколько надо держать паузу.

— Как постигается наука держать паузу? — спрашиваю я.

— О, это от рождения, как и многое другое в искусстве. Иногда приходит с опытом. Вдруг неожиданно для себя сделал паузу — и публика смеется. Она соучастник процесса, помогает довести вещь до кондиции. В пустом зале я бы не мог играть. Вероятно, поэтому у меня не сложились отношения с кино.

Не случайно «чистая» запись райкинского номера на радио, телевидении и пластинках уступает записи, сделанной во время спектакля. Контакт с публикой поддерживал и усиливал то импровизационное настроение, которое соединялось у Аркадия Исааковича с разработанностью всех деталей, абсолютной выверенностью рисунка роли в целом. Но, несмотря на эту выверенность, ощущение внутренней свободы рождало на каждом спектакле новые детали и нюансы, порой самые неожиданные, эксцентрические. Это была та же особая, психологически оправданная эксцентрика, что отличала игру великого Чаплина. Импровизационность по-своему сочеталась у Райкина с точно пригнанным текстом. «Случается, — говорил он, — у актера монолог сделан, отработан, а автор изменил текст. Принес лучший вариант. А я уже не могу его читать. Это как костюм, который на тебя примерялся, потом ты уже походил в нем, привык к нему, вдруг портной придумывает какие-то исправления, и привычный костюм становится чужим. Начинаю думать о новой фразе и теряю весь монолог. Другое дело, когда у меня самого возникают какие-то изменения, они рождаются естественно и не вызывают трудностей. Очевидно, у нас, актеров, существуют какие-то неучтенные моменты в подсознании».

Любопытные мысли о значении импровизации в искусстве актера высказали А. И. Райкин и Г. А. Товстоногов в упомянутом

диалоге, напечатанном ленинградской газетой «Смена»:

«А. И. Р а й к и н: Никогда не знаю, как буду играть сегодня. Когда выхожу на сцену, еще ничего не знаю. Всё зависит от моего сиюминутного состояния и от того, каков сегодня зритель...

Г. А. Товстоногов: Ничто так, как импровизация, не включает зрительный зал в ваше существование... Импровизация — основа драматического искусства, и заложена она должна быть в самой методологии. Ведь это только такой мастер, как вы, имеет право сказать: «Я не знаю, как буду сегодня играть». Вы можете сказать: «Я не знаю», потому что слишком хорошо знаете, можете позволить себе такую роскошь — не знать».

Импровизационный дар Райкина, как это ни странно для ученика В. Н. Соловьева, имел определенные границы. При блистательных репетиционных показах, при том, что любой текст он мог сделать своим настолько, что это выглядело сиюминутной импровизацией, каждый номер становился результатом тщательной подготовки, в процессе которой текст твердо заучивался. Собственная придирчивая работа артиста над авторским текстом, вероятно, в какой-то мере сковывала, привязывала его к слову. С возрастом память стала сдавать, что явилось для Аркадия Исааковича источником мучительных волнений. Выходя на сцену, он снова и снова шел в бой, теперь уже со своим возрастом, с памятью, не желавшей поддаваться его железной воле.

Он никогда не был записным остроумцем, увеселителем компаний и всё же легко втягивался в игру, которая ему предлагалась. Чего стоит рассказанная им полушутливая, полусерьезная перепалка с Корнеем Чуковским, которому было уже под семьдесят, на деревянном крыльце у дверей его дачи. Ни один, ни другой не хотел войти первым. Оба кричали, шептали, опустились на колени, к ужасу вышедшей на крики домработницы, почти лежали на холодном осеннем крыльце. Все-таки Райкину пришлось, чтобы разрядить ситуацию, войти. «Давно бы так! — удовлетворенно заметил Корней Иванович, но через минуту добавил: — На вашем месте я бы уступил дорогу старику!»

«Бывало, что где-нибудь на рядовом спектакле, — вспоминает Я. Самойлов, — Райкин вдруг находил какой-то новый штрих. Это всегда случалось внезапно и неожиданно для него самого. Как вспышка, как озарение. Вот уж где была воистину чистая импровизация!.. Мы очень любили такие моменты, они поражали, как откровение. Сознавая, что вот сейчас, только что присутствовали при свершении чуда, мы лишь многозначительно переглядывались между собой. И видели, что для Аркадия

Исааковича это были счастливейшие мгновения!»

«Всякий талант неизъясним, — размышлял А. С. Пушкин в повести «Египетские ночи» о чуде, скрытом в большом таланте, о редком даре импровизации. — ...Чужая мысль чуть коснулась вашего слуха и уже стала вашей собственностию...» «Неизъяснимость таланта» определяла особое положение Райкина в театре и одновременно порождала трудности в общении с партнерами. Не случайно в последних спектаклях он всё чаще прибегал к форме монолога, а участвуя в сценках, обычно работал с одними и теми же артистами.

Семидесятилетие

1981 год — знаковый, поворотный в жизни Аркадия Райкина. Еще один виток времени, еще одно десятилетие. Артисту исполнилось 70 лет. Он стал народным артистом СССР (1968), был увенчан всевозможными званиями и наградами: получил Ленинскую премию (1980), к юбилею (1981) ему было присвоено звание Героя Социалистического Труда.

— Стало ли легче разговаривать с руководящими структурами? — спросил его корреспондент, бравший приуроченное к юбилею интервью.

— Вы знаете, они стали меньше обращать внимания на то, что я делаю. Уж очень большая разница между приемом публики и их оценкой. А публика бывает изумительной, вот вчера она встретила меня стоя. Многое, конечно, зависит и от самого актера. Позиция остается той же, но всё равно какой-то нюанс звучит сегодня, который не звучал вчера.

Еще два исторических события были тщательно подготовлены самим Аркадием Исааковичем. В спектаклях Ленинградского театра миниатюр стал появляться его сын, уже хорошо известный по своим работам в театре «Современник» и в кинематографе, любимый публикой Константин Райкин. И второе — смена Ленинграда на Москву. Оставалось довести начатое до конца — приспособить театр, жизнь которого была в основном связана с Ленинградом, к атмосфере столицы с ее шумом, погоней за успехом, с кривизной ее старых улиц, переулков и бесчисленными микрорайонами, которые рождались на месте подмосковных деревень, заселяясь новыми, съезжающимися со всех концов страны людьми.

— Что вынудило вас окончательно порвать с Ленинградом? — спросила я Аркадия Исааковича.

— Жить на два дома становилось всё труднее. Приходилось выбирать. А главное, театр в течение многих десятилетий существовал, не имея крыши над головой. Декорации, костюмы хранились где придется, можно сказать, на улице. Я много раз ставил этот вопрос перед различными организациями, но он оставался нерешенным. В Ленинграде мне ничего не обещали. К тому же пришло время думать об обновлении труппы, о смене. Я рассчитывал на Костю, который, в свою очередь, крепко связан с Москвой. Словом, причин для переезда было много.

— Какой же город вам более близок?

— Наверное, Ленинград. Дело в том, однако, что с каких-то пор я стал считать, что город — это не архитектура, а люди,

которые тебя окружают. Если хорошие друзья в каком-то маленьком городке, он становится для тебя необыкновенно дорогим. В последнее время у меня в Москве оказалось больше друзей, чем в Ленинграде. Многих я порастерял, многие ушли. Изменилась ленинградская публика, я лишний раз убеждаюсь в этом, когда попадаю в филармонию. А вообще, конечно, когда приезжаю в Ленинград, особенно в период белых ночей, то хожу и не могу наглядеться. Такое очарование в этом свечении домов, особом сиянии. Неправдоподобно, как в сказках Гофмана. Будто нарисовано каким-то невероятным художником.

Организовать переезд целого театра из Ленинграда в Москву мог, вероятно, только Аркадий Райкин. Конечно, ему снова пришлось побеспокоить Брежнева. Генеральный секретарь чувствовал себя уже очень плохо, но все-таки принял артиста. Райкин просил о перемене адреса театра, собственно говоря, и не имевшего такого адреса, постоянного места обитания, существовавшего «на колесах». Его семья была разорвана: дети жили и работали в Москве, здесь же лечилась после инсульта Рома. Брежнев снял трубку, позвонил хозяину Москвы (первому секретарю горкома КПСС) В. В. Гришину: «Тут у меня Райкин. Просится в Москву. Я — за... Ты — тоже...» Так Ленинградский театр миниатюр стал Государственным театром миниатюр, а еще через три года получил ныне широко известное название «Сатирикон». Но, несмотря на принятое решение и оформленные бумаги, от Райкина потребовались огромные усилия, чтобы найти подходящее здание и обустроить его под театр, выбить квартиры и прописку переехавшим из Ленинграда артистам и всем сотрудникам, с которыми не хотелось расставаться. А пока, показав премьеру «Его величество театр», созданную к сорокалетию театра, надо было начинать подготовку нового спектакля, репетировать его дома и в специально снятых *для* этой цели номерах гостиницы «Пекин», находившейся рядом с квартирой Райкина, или в Доме культуры Института стали и сплавов на Ленинском проспекте...

В такой атмосфере в Москве в Центральном государственном концертном зале «Россия» и в Ленинграде в октябре 1981 года торжественно отмечалось семидесятилетие Аркадия Райкина. В кресле слева под золотистой цифрой «70» сидел юбиляр в ослепительно белом, безупречно элегантном костюме со сверкающими на нем орденами и медалями (в обычной жизни он никогда их не носил). И здесь не обошлось без юмора. Одним из первых к микрофону подошел заместитель министра культуры РСФСР. «Дорогой Аркадий Иванович!» — начал он свою речь, не заметив движения в публике. Вслед за ним микрофон взял Л. О.

Утесов: «Аркаша! Поскольку главная примета твоего города Исаакиевскии собор, а ты примечательность неменьшая, позволь называть тебя Аркадий Исаакович! И прошу тебя не расстраиваться, что твое отчество не знают работники Министерства культуры: их много, а ты один!» Реакция зала была соответствующая.

Исполненным юмора было поздравление Александра Калягина, по всем правилам психологического театра сыгравшего сценку «На деревню дедушке». Райкина приветствовали народные артисты СССР Майя Плисецкая, Сергей Образцов и многие другие. Белла Ахмадулина прочитала посвященные артисту стихи:

Итак, мы начинаем представленье,
В который раз артист идет на риск.
И остается лишь одно мгновенье,
Чтобы понять, а кто такой артист.
Ради какой неимоверной цели,
Не требуя награды и похвал,
Тысячелетье он провел на сцене
И всё за тем, чтоб поклониться вам.
Артист играет, как играют в детстве,
Где ложь не входит в правила игры,
И нету лицемерья в этом лицедействе,
Он любит нас, его черты добры.
Его душа бессмертна и свободна.
О, как он мне по сердцу, по уму.
Он кланяется нам всегда. Сегодня
Я лбом до пола кланяюсь ему.

Второе отделение юбилейного вечера заняла новая работа Театра миниатюр «Его величество театр». Спектакль, уже с участием Константина Райкина, производил сильнейшее впечатление. По своей теме, по замыслу он соответствовал как юбилею маленького, но уже получившего мировую известность театра, так и юбилею великого артиста, чье творчество вписано не только в историю российского искусства, но и в историю России.

«Его величество театр»

И все-таки театр остается театром. Костюмы, декорации — непременные театральные атрибуты — увлекают актеров возможностью создать вымышленный мир, отличающийся от повседневности. Новый спектакль «Его величество театр» Райкин решил поставить с костюмами и декорациями. В поисках свежих решений обратился к художникам знаменитого Ломоносовского фарфорового завода. И вот декорации установлены на сцене ленинградского Дворца культуры им. Первой пятилетки, где должны начаться репетиции.

«Спектакль в работе всегда претерпевает изменения. Ведь человеку естественно не останавливаться, он продолжает фантазировать. Никогда не знаешь, чем все кончится. К спектаклю «Его величество театр» были сооружены сложные декорации. На сцене выстроился целый город с двенадцатиэтажными домами. Дома могли мгновенно превращаться в канцелярские столы, балконы — в ящики этих столов. По эскизам художницы И. Олевской, создательницы замечательных образцов фарфора, были сшиты красочные костюмы — старинные камзолы, платья с кринолинами. Для женщин приготовлены высокие, в тон платьев парики. Но когда мы надели эти костюмы и вышли на сцену, то почувствовали, что костюмы стесняют нас, не вяжутся с нашими персонажами. В них можно было играть Мольера, Гольдони, «Коляску» или «Портрет» Гоголя, а не ситуации, взятые из современности. Нам понадобилось сшить костюмы, их надеть, чтобы понять истину».

Пришлось отказаться и от декораций. Сложное оформление было заменено изящным бело-голубым занавесом с нарисованными на нем театральными масками. А эффектные сценические костюмы — красные, зеленые, синие, фиолетовые — сохранились только в прологе и эпилоге, когда все артисты, за исключением самого Райкина, двигаясь в ритмах старинного танца, исполняли песенку композитора Игоря Цветкова на стихи Александра Дольского, ставшую лейтмотивом спектакля:

Вам разглядывать нас
Интересно сейчас,
Яркие картины,
Фижмы, кринолины.

.....

Жизнь — игра, и в ней сюжет любой
Может нам нести печаль и боль,
Но когда игра только для добра,
То прекрасна наша роль.

Как всегда, в конце пролога из глубины сцены появлялся Райкин в обычном концертном костюме. Возникавший контраст маскарадной костюмировки и естественности, масок и лица, работал на общий замысел спектакля.

Этот замысел родился давно. В одном из своих интервью, данном в январе 1969 года, то есть за десять лет до появления спектакля «Его величество театр» (спектакль впервые был показан в 1979-м, во время проходившего в Ленинграде Шестого Всесоюзного конкурса артистов эстрады, а официальная премьера состоялась в начале 1981-го), на вопрос корреспондента, какой представляется ему жизнь, Райкин ответил: «Иногда она представляется комедией, иногда драмой, иногда трагедией, а порой совершенно неожиданным сочетанием всех этих трех жанров. Всё зависит от человека и его взгляда на действительность... Еще Шекспир заметил, что жизнь — театр, а люди в нем — актеры».

Шли годы. Выходили новые спектакли. Но параллельно жила и созревала мысль представить на сцене некий «театр жизни». Так появился спектакль, приуроченный к сорокалетию Ленинградского театра миниатюр и семидесятилетию его бессменного руководителя.

«Достопочтенные и высокочтимые братья актеры, к вам, к вам обращаюсь я, сидящие в этом зале трагики и комики, лирические герои, мастера характерных ролей, виртуозы комедии масок и художники бытовых мелодрам, к вам обращаюсь я, соратники мои и коллеги!» — так по-старомодному торжественно начинался вступительный монолог Райкина. Торжественность первых фраз сменялась привычной доверительностью интонаций, игрой, помогающей активизировать публику, включить ее в действие.

Мысль о том, что весь мир — театр, высказал еще в IV веке до нашей эры греческий философ Платон, позднее ее повторил Шекспир. В его пьесе «Как вам это понравится» один из персонажей произносит:

Весь мир — театр.
В нем женщины, мужчины — все актеры.

У них есть выходы, уходы,
И каждый не одну играет роль.

«И в самом деле, — продолжал Райкин, — у каждого человека в жизни своя роль. Ну, правда, один занят на главных ролях, другой только подыгрывает, а третий вообще действует из-за кулис. Мы все актеры, а кто не актер, тот... *(пауза)* актриса».

Сравнительно небольшой монолог был насыщен мыслями, которые тут же иллюстрировались живыми примерами — легкими, эскизными, почти пунктирными зарисовками различных жизненных позиций — ролей.

«Наука еще не установила, когда человек стал отличаться от остального животного мира: тогда, когда он научился говорить, или тогда, когда он научился думать одно, а говорить другое». Иногда, правда, это продиктовано необходимостью (перед зрителями возникал врач, с доброй улыбкой внушающий надежду тяжелобольному). «Но где обучают вот этому? — с неподдельным изумлением обращался Райкин к публике: — «Дорогие товарищи! Идя навстречу повышению животноводства, в нашем хозяйстве свиноматка Джульетта опоросилась, принесла восемнадцать поросят, из которых четыре бычка, шесть барашков, три петуха, восемь кур и один арабский жеребец»». После паузы, заполненной взрывом зрительского смеха и аплодисментами, Райкин уже «от себя», серьезно и горестно заключал: «Этому обучить нельзя, это талант от Бога!»

Случается, продолжал он, человек решил сыграть какую-то не очень благовидную роль лишь на время; но вдруг обнаруживается, что маска уже приросла, ее невозможно отодрать от кожи.

Размышляя вслух, артист естественно и незаметно переходил на прямой диалог с публикой. «Вот сидит порядочный человек, — говорил он, всматриваясь в зал, — ну и вы, конечно, порядочный, и, естественно, вы тоже, я уже не говорю о вас. Ну а кто же здесь непорядочный?» Долгая, интригующая и немного даже смущающая пауза снималась исполненным душевной боли вопросом: «Почему же у нас тогда происходит то, что у нас так часто происходит?»

На таком сочетании юмора, горькой иронии и душевной боли шел весь монолог. Продолжая тему порядочности, Райкин говорил об отношении к государственному имуществу, к общественной собственности: «...украсть что-то! Слово-то какое, его произнести страшно! Чтоб я у тебя украл — за кого ты меня принимаешь? Другое дело не у тебя, а вот для тебя что-то там с

работы!.. А человек порядочный может порядочно вынести! Нет, вообще это прекрасно, потому что если мы выносим, выносим, а там еще много (в повышении голоса сквозило почти детское удивление. — *Е.* У), — значит, порядок у нас такой выносливый!»

Райкин говорил о позиции равнодушного наблюдателя, о партнерах, влияющих на нашу собственную игру, и о многом другом. И хотя жизнь — театр, в отличие от сцены в жизни льется настоящая кровь и люди испытывают настоящую боль. Это придуманное людьми зеркало, помогающее высветить многое из того, что в жизни остается в тени, «будет им необходимо до тех пор, пока будет правдиво. Имя ему — театр, его величество театр!». Райкин заканчивал монолог на высокой патетической ноте. Патетика, ему не очень свойственная, была здесь органична, ведь речь шла о деле всей его жизни, о судьбе, неразрывно связанной с театром.

Эстрада всегда обращалась к быту. Но любопытно, что при той степени концентрации мысли, которая была в райкинском монологе, бытовые примеры выглядели мелкими и неубедительными. Так, в тексте, исполнявшемся на первых спектаклях, в качестве примера театрализации жизни приводилась свадьба с непременной куклой и цветными воздушными шариками на капоте машины. Но очень скоро сам артист исключил из монолога этот довольно большой кусок.

Среди авторов «Его величества театра» — уже знакомые по предыдущим спектаклям В. Синакевич, М. Гиндин, Г. Мин-ников и дебютант Михаил Мишин. Именно ему в содружестве с В. Синакевичем и А. Райкиным принадлежит вступительный монолог. Он же стал автором еще одного, ключевого для спектакля номера «Интервью с самим собой», завершавшего первое отделение.

Аркадий Исаакович рассказал, что замысел «Интервью» родился у него лет за десять до того. Не раз заказывался текст, создавались различные его варианты. И вот, наконец, в программке значилось: «А. Райкин, М. Мишин. Интервью с самим собой (монолог)».

Когда сравниваешь три варианта, которые мне удалось найти в архиве театра (по-видимому, их было больше), сразу бросается в глаза то, как настойчиво и последовательно пробивался Райкин к «самому себе», преодолевая штампы привычных интервью. Он решительно отказывается от стереотипных высказываний о сатире, ее роли в жизни, о соотношении негативного и позитивного в искусстве, о равнодушии и т. д. Стараясь быть предельно искренним, он уходит и от нравоучительности, и от сентиментальности.

Так, один из первых вариантов (авторы А. Райкин, В. Веселовский, Л. Измайлов) заканчивался тирадой, исполненной романтического пафоса: «Я хочу дожить до такого времени, когда не будет невежества, грубости, перестраховки. Когда останутся только те пороки, которые существовали в нас на протяжении всей истории человечества, и тогда ты будешь говорить о ревности, жадности, лени и других общечеловеческих слабостях, а я буду брать у тебя интервью».

В окончательном варианте бесследно исчезли даже намеки на пафос — артист почувствовал, что в разговоре с самим собой он по меньшей мере неуместен. Доверительность и лирика, прикрытые иронией, и ирония, сквозь которую пробивалась хватающая за сердце лирическая нота, — слагаемые эмоциональной палитры монолога. Именно так в минуту раздумий человек разговаривает со своей совестью: «Кому, как не самому себе, можно задать самые каверзные вопросы, с кем, как не с самим собой, можно поделиться самыми сокровенными мыслями?»

Распахнутость души не исключала элементов игры. После первых реплик Райкин заговорщицки обращался к публике: «Всё это не для печати, как вы сами понимаете. Но при вас, при зрителях, с которыми у меня в течение стольких лет такие добрые отношения, мне кажется, я ничем не рискую. Тем более что пришли сегодня, по-моему, все свои». Пристальный взгляд в публику: «И этот тоже свой». И как бы про себя: «А впрочем, завтра мы поймем».

Работая с Мишиным над окончательным вариантом, Аркадий Исаакович уточнял отдельные реплики, дробил их на более короткие, добиваясь экспрессивности диалога. Для примера возьмем кусочек текста М. Мишина и тот же самый в последнем варианте Райкина и Мишина.

Первоначальный вариант:

— Отвечай, как жизнь?

— Ты что, не знаешь, как жизнь? Возьми газету.

— Нет, я про тебя лично: жизнь такая не надоела?

Последний вариант:

— Ну дак как?

— Что?

— Нет, я говорю, как?

— Не понял.

— Я говорю: ну жизнь, я говорю, как?

— А, жизнь как? Ну возьми газету и поймешь.

— Нет, не понял меня. Я говорю, личная жизнь ничего?

Подобная работа шла по всему тексту, который становился

всё более «разговорным». Два «я» вели между собой острый, нелицеприятный диалог: Райкин разговаривал с Райкиным.

Впечатление усиливали простота и лаконичность сценического решения. На просцениуме, у самой рампы, на одной стойке крепилось два микрофона. Это была единственная игровая деталь.

Райкин начинал монолог медленно, без выражения, давая возможность публике постепенно включиться. Сначала просто информация: «Нашему театру сорок лет. За это время часто приходилось давать интервью». Нейтральная, слегка заискивающая интонация корреспондента, каких немало приходило к А. И. Райкину: «Как вы себя чувствуете?» — сменялась столь же нейтральным ответом: «Скажите, что я чувствую себя».

Легкий и одновременно требовательный стук в микрофон согнутыми суставами лальцев, как стук в собственную душу: «Аркадий Исаакович!» В «Интервью» словно и нет актерского перевоплощения. Элементы игры уходят на второй план, уступая место лирико-драматическому самораскрытию художника.

Тихий, приглушенный диалог сопровождался легким поворотом головы в сторону то одного, то другого микрофона. Чуть заметно менялась интонация: вопрос — ответ.

— Эти бюрократы, подхалимы, жулики. Сорок лет вокруг жулья. Не надоело?

— Ну, я же чередую. Надоедают одни, перехожу к другим. Сначала идут казнокрады, потом идут краснобаи, потом идут взяточники, потом дураки, и так по кругу. Понимаешь? Очень интересно.

— Да, очень интересно. Ну, ты показал просто дурака, ну, это бог с тобой. А если дурак не просто дурак, а?

— Не понял.

— Я говорю, если это не просто дурак... Ну, ответственный дурак. Узнает себя, могут быть неприятности.

— Никогда в жизни. Что ты! Если он узнает себя, он уже не дурак, он умный. А если он умный, он тем более себя не узнает, мы показываем дурака. Нет, тут всё продумано. Давай дальше.

Ироническая интонация вопроса и открытый, сердечный, иногда окрашенный грустным юмором ответ. Разговор идет о популярности, о зрителях, о выступлениях за рубежом, наконец, о сатире:

— К сатире очень по-разному относятся и по-разному ее понимают... То, что у нас плохо, это каждый дурак знает, ты скажи то, что у нас хорошо. Где никто не видит, увидь, скажи нам. Мы тебе втрое заплатим. А то кричит: безобразие, с черного

хода выносят. Ну и что орешь? Радоваться надо. Значит, уже есть что выносить.

— Да, по-моему, ты все-таки доиграешься.

Такой степени доверительности, когда в переполненном людьми огромном зале «душа с душою говорит», достигнуть на эстраде никому не удавалось.

Впрочем, одна аналогия у меня возникла. Исповедальность, растворяющая отточенное мастерство, двухголосие разговора с самим собой напомнили мне классическую работу В. И. Качалова — разговор Ивана Карамазова с чертом («Кошмар Ивана Карамазова»). Понимаю, что сопоставление на первый взгляд странное: там — великая литература в исполнении драматического артиста, в свое время сыгравшего роль Ивана Карамазова в знаменитом спектакле Художественного театра; здесь — задуманный и выношенный Аркадием Райкиным эстрадный номер. Но можно ли называть «номером» исповедь человека?

По простоте и оригинальности формы и одновременно по глубине и серьезности содержания «Интервью с самим собой» можно отнести к лучшим, этапным вещам Аркадия Райкина. В прессе о нем писали мало — слишком острыми были уколы сатиры, нацеленные в самую суть нашей жизни и высказанные с той кристальной ясностью, что становились понятными каждому в зрительном зале. Значительность этой вещи хорошо почувствовал и передал другой тонкий и умный художник — Олег Ефремов, главный режиссер МХТ: «Мы привыкли к тому, что выступления Райкина всегда о ком-то, о каком-то взволновавшем его явлении. А тут Райкин разговаривает... с самим собой! Райкин — о себе. Как бы наедине со своим вторым «я». Разговор тихий, доверительный. Беспощадно честный. О прожитом, о пережитом. О сделанном в театре, в искусстве. О цели своего дела, о его смысле. Такой вот «монолог-диалог». Совершенно неожиданный. И в зрительном зале — тишина. Нет, иногда раздается смех. Но и исчезает как-то сразу: монолог-то не из тех, которые каждый из нас отважится произнести, даже в кругу самых близких».

Энергетика, которую излучал артист, захватывала, покоряла зрительный зал, а мастерство... оно как бы и отсутствовало вовсе.

За промелькнувшие десятилетия искусство Райкина заметно изменилось. Любопытно, что впервые изменения заметила зарубежная критика. Рецензент польской газеты «Трибуна люду» писал еще в 1969 году в связи с новыми гастролями Ленинградского театра миниатюр: «Мы увидели нашего старого знакомого, снова восторгались его необыкновенной, исключительной техникой и обаянием, но услышали в его

искусстве также новый тон. Слышался он в нем и раньше, но сейчас зазвучал с особой силой. Искусство Райкина как бы облагородилось и углубилось. Юмор его стал намного грустнее, а он сам как бы призадумался над судьбой человека и, преисполненный заботливости, склонился над ним, сочувствуя его хлопотам, огорчениям, трудностям». После спектаклей «Зависит от нас» и «Его величество театр» перемены стали еще очевиднее. О них уже появились упоминания и в нашей прессе — одним из первых их отметил Сергей Юрский, за ним другие.

По-другому их оценивал М. М. Жванецкий. На вопрос, какой Райкин ему ближе, прежний или сегодняшний, он ответил: «Конечно, тот, о чем говорить. Он стал переходить к трагедии, потому что она легче дается. Так называемая мудрость легче дается. Эйнштейн сделал свое открытие в двадцать восемь лет, всё лучшее рождается в ту, первую половину жизни. Так, видимо, и юмор. Его краткость — это как выстрел истины, сформулированной остроумно. Не острословно, а остроумно. Это и есть лучшее блюдо, которое может изготовить повар. Мы все переквалифицируемся. Мне пятьдесят, и я тоже ползу в область трагедии. Я неудержимо ползу в область мудрости. Кому она нужна, эта мудрость? Как больница! Вот там, раньше — главное, там блеск, там молодость, там ум, там и мудрость, которая не нуждалась в слезах. Она нуждалась в смехе, чтобы все поняли и вся публика была заодно. А тут четыре бабки заплачут! Мудрость — удел больного человека. Переход в мудрость — это уже трагизм».

Парадоксальное высказывание Жванецкого, сделанное в 1980-е годы, лишь подчеркивает закономерность происходящих процессов. Сегодня Жванецкий сам пишет по-другому, сам «ползет в область мудрости». Что делать? Вероятно, таков удел всякого крупного комического дарования. Лучше ли, когда и в 50, и в 70 лет перед нами всё тот же «мальчик резвый», каким он выглядел в 30? К сожалению, слишком часто такой артист недолго удивляет и радует своей новизной, чтобы потом использовать и повторять ранее найденное. Годы идут, а он остается тем же, продолжая эксплуатировать свои данные, из которых уже выжато всё что можно. На эстраде, где нельзя прикрыться классической, костюмной ролью, такая статичность особенно заметна.

Вероятно, Жванецкий прав, когда говорит, что «переход в мудрость — это уже трагизм». Поздний Райкин — актер по преимуществу трагический, хотя юмор и сатира по-прежнему остались на его вооружении. В спектакле «Его величество театр» в наиболее открытой форме прозвучала личная тема Райкина, его

собственная исповедь, обычно заслоненная длинной галереей созданных артистом сатирических персонажей.

Впрочем, таких сатирических персонажей немало было и здесь. Чего стоит хотя бы дежурный по станции Григорьев, отправивший пассажирский поезд на час раньше указанного в расписании времени («Злоумышленник» В. Синакевича). Он чувствует себя «застрельщиком», работающим с опережением графика, и даже будучи привлечен к ответственности, не оправдывается, а нагло и уверенно идет в наступление с ощущением собственной непогрешимости. Состав ушел пустым — ну и что? Это его почин. Люди не успели? Но они же ко всему привыкают, привыкнут и к тому, что надо приходить на час раньше.

Такому мастеру, как Райкин, ничего не стоит передать характерность персонажа, его манеру носить ватник, закуривать, надевать фуражку. Но главное не это и даже не психология «любителя рекордов». Артист обличает само явление, его распространенность и пагубность, и делает это от своего лица.

С каким поистине ювелирным мастерством ведет он два разных плана, персонажа и свой собственный. В сложном контрапункте они то пересекаются, то разъединяются, то звучат параллельно.

Многоплановость отличает и монологи в лицах («Век детей», «Ваза в конверте», «Разговор о директорах»), где в сжатой, спрессованной эстрадной форме заключены серьезные и глубокие размышления о жизни.

Быстро сменялись номера. Райкин признавался, что когда он сам оказывается в роли зрителя, то не выносит медлительности, вялости ритма, бессмысленных пауз, интервалов между отдельными картинами. Стремительность развития действия в театре Райкина — не просто свойственный эстраде технологический прием. Артисту надо слишком много сказать зрителям. Спектакль «Его величество театр» перенасыщен серьезными темами.

В связи с этим вспоминается одно давнее обсуждение, где речь шла о спектакле «Волшебники живут рядом». Внимание выступавших привлекли три-четыре миниатюры, в том числе «Юбилей», остальное казалось менее значительным — сатира уступала место юмору. Веселые, смешные сценки были как бы разрядкой между миниатюрами, посвященными серьезным проблемам. Помню, как в своем выступлении Райкин справедливо ссылался на законы эстрады, уравнивающие права сатиры и юмора.

Прошли годы. Законы эстрады остались прежними, но

изменилось искусство артиста. «Разрядка» осталась в отдельных репризах, каламбурах, игре слов, которые не только не затушевывали серьезного смысла каждой миниатюры, но, наоборот, неожиданно и смешно подчеркивали его.

О чем бы ни шла речь — о бюрократизме, взяточничестве, трескучей демагогии, очковтирательстве, — как бы ни сгущались краски, всё освещалось верой в разумное начало, не только в необходимость, но и возможность исправления недостатков. Райкин призывал зрителей «пересмотреть свои роли», «внести в них некоторые поправки». Театр и жизнь смыкались. Артист обращался к публике, завязывал диалог и вел его, не снижая полемической остроты, около трех часов сценического времени.

Премьера спектакля в Ленинграде была приурочена к состоявшемуся в феврале 1979 года Шестому Всесоюзному конкурсу артистов эстрады. Председатель жюри Аркадий Райкин был не «свадебным генералом», а принимал самое деятельное участие в работе конкурса, проводя целые дни в зале, где шли просмотры. Благодаря его настоянию лауреатом конкурса стал впоследствии получивший мировую известность клоун-мим Вячеслав Полунин. В дуэте с Александром Скворцовым он показал сценку «Сказка про Красную Шапочку», в которой пантомима сочеталась с забавной тарабарщиной. Оригинальный номер, воспринятый авторитетными членами жюри далеко не однозначно, был особенно отмечен и поддержан Райкиным, вновь проявившим свою редкую художественную интуицию.

Благодаря Аркадию Райкину лауреатом стал бард Александр Дольский, научный сотрудник Ленинградского НИИ градостроительства. Их знакомство началось с песни к спектаклю «Его величество театр», которую он написал по заказу Райкина, кстати сказать, еще никогда не видевшего его на сцене. Работали в Театре эстрады или дома у Райкина на Кировском проспекте. Дольский вспоминает, что ему приходилось переделывать строки, строфы, целое стихотворение: «Я писал второй вариант, третий, четвертый. Но всегда возвращались к первому с небольшими поправками. Это не было вопросом технологии. Аркадий Исаакович таким образом создавал стереоскопическую, многомерную картину темы, сам искал, прояснял что-то для себя. Так было и со всем спектаклем». Однажды во время работы он спросил Дольского, не хочет ли тот принять участие в конкурсе. «А как вы думаете, мне это нужно?» — «Это нужно людям», — ответил Райкин. Так сложилось, что Дольскому пришлось принять участие в спектакле Театра миниатюр, заменить номер, выпавший из-за болезни кого-то из артистов. Он рассказывает, как трогательно, проявив глубокое знание психологии актера,

подавал Райкин его выступление, вспомнив в данном случае свою изначальную профессию конферансье. Жизнь Дольского резко изменилась. Оставив институт и уже подготовленную кандидатскую диссертацию, он оказался в труппе Театра миниатюр и исполнял свои песни как вставные номера в спектакле «Его величество театр». В 1980 году появились его первая пластинка, публикации стихов в журналах и газетах. После двух лет работы в театре Райкина у Дольского начались регулярная концертная жизнь, гастроли по стране и за рубежом.

Глава семнадцатая ДОМ АРКАДИЯ РАЙКИНА

Последние годы

Интересный подсчет сделал в свое время Виктор Ефимович Ардов: «Городничий в «Ревизоре» за весь спектакль пребывает на сцене сорок пять минут; оперная Кармен видна и слышна зрителям сорок минут... Аркадий Райкин находится на глазах своей публики два часа». С 1965 года, когда был произведен этот подсчет, прошло два десятилетия. Тяжелая болезнь на некоторое время нарушила сложившийся график, хотя и в этот период появлялись значительные, привлекавшие внимание работы, вроде упоминавшегося лодыря, лежащего на широченной постели, которая может вместить еще много таких же бездельников. Но в спектаклях «Зависит от нас» и «Его величество театр» уже далеко не молодой и далеко не здоровый артист снова в течение почти двух часов находился на сцене.

По-прежнему то и дело давала себя знать болезнь сердца, но к старым болячкам добавлялись новые. На стереотипный вопрос «как вы себя чувствуете» артист шутливо отвечал «чуйствую». «Наверное, половину своей жизни я провел в больницах», — грустно заметил как-то Райкин. Впрочем, при записи его «Воспоминаний» мне не приходилось слышать, чтобы он жаловался.

По-прежнему стремительно выбегал он на поклон из глубины сцены, подхватывая за руки своих артистов. Им было страшно, что он может упасть на бегу. Однажды Виктория Горшенина решилась ему посоветовать не выбегать, а просто выходить. ««Почему?» — спросил Аркадий; глаза его стали тяжелыми, неприязненными, — вспоминает актриса. — Я попыталась пошутить: «Народный! Герой Соцтруда! Лауреат! Выходи спокойно, с достоинством». Холодно глядя мне в глаза, спросил: «Ты так думаешь?» И я, глядя ему в глаза, сказала: «Да, я так думаю». Он отвернулся и не сказал больше ни слова». И всё же Аркадий Исаакович прислушался к совету, стал на поклон не выбегать, выходить.

Он стал любить уединение: от многочисленных дел, людей, телефонных звонков уезжал за город — в Переделкино, Болшево. Особенно полюбился ему в последнее время тихий Дом ветеранов кино на краю Матвеевского. К тому же там постоянно дежурили врачи, что придавало спокойствия.

Однажды, будучи в Матвеевском (мы сидели за одним столом), Райкин заранее меня предупредил, что завтра, в воскресенье, привезут Рому. В его необыкновенных глазах читалась просьба помочь, проявить к ней максимальное внимание

и тактичность. Она приезжала потом не раз, во время обедов мне приходилось наблюдать, с какой заботой относился Аркадий Исаакович к больной жене. Райкин старался делать всё, чтобы она не чувствовала себя изолированной от жизни: бывал с ней на концертах, спектаклях, в гостях. Помнится, мы вместе ездили в Марьину Рощу на просмотр поставленного К. Райкиным и А. Морозовым спектакля «Что наша жизнь?» (автор Аркадий Арканов) с участием молодежной труппы театра (конец 1986 года). Отделка здания театра еще не была закончена, но спектакль (с подзаголовком «Игра воображения в двух частях»), как мне помнится, уже показывали на сцене.

Лето Аркадий Исаакович, как правило, проводил в Юрмале, где любил бродить по бесконечному, поросшему соснами песчаному пляжу. Но и оттуда ему приходилось ехать в Москву, утрясать вопросы со строительством театра. Иногда ездил с семьей отдыхать в Венгрию, на Балатон. Собственной дачи у него никогда не было — на это не хватало ни времени, ни сил.

Заботы, связанные с коренной реорганизацией театра, не позволяли ему расслабиться и наслаждаться отдыхом даже во время отпуска. Переданный в распоряжение коллектива кинотеатр «Таджикистан» требовал значительной перестройки. Все эти и тысячи других больших и мелких проблем, например обеспечение жильем переехавших в Москву артистов, лежали на плечах Аркадия Исааковича. Ему надо было их решать, звонить по телефону, ездить на прием к первому секретарю горкома партии Гришину, без которого в Москве ничего не решалось. И даже когда весной 1983 года театр в течение мая и июня работал в Ленинграде, Райкин, отыграв спектакль, мчался на «Красной стреле» в Москву на один день, чтобы подтолкнуть, договориться, пробить. Также в летние месяцы срывался он и из Юрмалы.

Он стремится быть в курсе художественной жизни: «Мне кажется, смежные искусства делают натуру артиста более разносторонней и богатой. Не предавая собственный жанр, стараюсь знакомиться с тем новым, что появляется в разных жанрах. С удовольствием хожу на симфонические концерты, особенно когда дирижирует Володя Спиваков, люблю рояль». Даже из Матвеевского в свой редкий свободный вечер (три дня подряд он занят в спектаклях) Райкин едет в центр города, чтобы посмотреть в кинотеатре «Мой друг Иван Лапшин» — фильм режиссера Алексея Германа, которого он знал еще ребенком. «А хорошо бы его пригласить поставить что-нибудь у нас в театре!» — сразу же загорается Райкин. Конечно же он в курсе всего нового, что появляется в театральной жизни.

Аркадий Исаакович увлеченно рассказывал и о

художественных выставках, которые он посетил в последнее время, о том, как его поразила необыкновенная живописная техника художника Рудольфа Хачатряна, чьи работы в 1984 году были выставлены в Музее искусства народов Востока. Художественный вкус и интуиция и на сей раз не подвели Райкина: народный художник Армении, член-корреспондент Российской академии наук Р. Хачатрян (1937—2007) вскоре получил мировую известность.

Что касается самого Театра миниатюр, то он не просто поменял постоянное место жительства и наименование. Изменилась труппа: она значительно разрослась, в нее пришел еще один яркий, самобытный и популярный актер — Константин Райкин. Вместо двадцати пяти человек, из которых обычно состоял коллектив театра, теперь с цехами и администрацией насчитывалось более ста. Раньше это была одна семья, в которой, как и в каждой семье, могли возникать недоразумения, но жизнь быстро возвращалась к своему прежнему, упорядоченному течению. Теперь же руководитель театра даже не знал в лицо большинство молодых актеров, с ним здоровались совершенно незнакомые люди — набором молодежи занимался Константин Аркадьевич.

В сезоне 1982/83 года вышел спектакль «Лица» (автор Михаил Мишин, постановка Валерия Фокина) с участием молодых артистов, в том числе Константина Райкина. Он привлек зрителей интересным замыслом, высокой постановочной культурой, ярким пластическим решением. Действие происходило на дискотеке, громко звучала музыка, артисты на сцене двигались в современных ритмах. Созданный силами молодежи и адресованный молодежи спектакль в неожиданной и яркой форме развивал традиционную для театра тему внимания к человеку, борьбы с равнодушием.

Аркадию Райкину нелегко было смириться с тем, что новая работа театра выходит без его непосредственного участия. Ведь без малого 45 лет каждый новый спектакль был его, Райкина, спектаклем. Конечно, он очень желал успеха новому делу. Но всё же так хотелось принять в нем участие! Михаил Мишин, работавший в это время с театром, вспоминает: «Райкин просил написать монолог, чтобы он мог выйти с ним в середине. Или даже в конце. Резко отвергать эти идеи мы все —и режиссер Фокин, и Костя, и я — боялись. Мы говорили: конечно, это было бы замечательно, но, с другой стороны, это же несоразмерно. Ваш выход, льстиво говорили мы, это же совсем другой масштаб, это уничтожит ребят... «Масштаб» было нужное слово. Он нехотя соглашался. А назавтра его опять накручивал кто-нибудь из

дежурных авторитетов… И опять начинались муки». Кто и как «накручивал» Аркадия Райкина, мне наблюдать не приходилось, но на премьере в Доме культуры Института стали и сплавов я видела, как он волновался, как радовался успеху.

Параллельно шла работа над его собственным спектаклем с участием «ленинградской» труппы, Константина Райкина и молодых актеров под знаковым названием «Мир дому твоему».

В 1985 году в молодежной труппе театра появилась Елена Бутенко, только что окончившая Школу-студию МХАТ, вскоре она стала женой Константина Райкина. Аркадия Исааковича уже не было на свете, когда родилась внучка Полина (1988). Она окончила Театральное училище им. Евг. Вахтангова и заявила о себе как о яркой характерной артистке… «Наверное, уж такая династия пошла!» — радостно и в то же время озабоченно говорил Райкин о сыне, дочери и старшем внуке Алексее, как бы ощущая свою ответственность за эту династию.

Дом-театр

Текст пьесы «Мир дому твоему» принадлежал молодому ленинградскому автору Семену Альтову (заметим, опять новое имя!). Ставили спектакль Аркадий и Константин Райкины. Премьера состоялась весной 1984 года. Это единственный спектакль, полностью (хотя и с некоторыми купюрами) снятый телевидением. И хотя Екатерина Аркадьевна считает запись, сделанную в 1987 году, неудачной, поскольку в ней отец предстает уже нездоровым, скованным болезнью Паркинсона, которая в последние годы дополнила его сердечные заболевания, зрители всё же имеют возможность видеть его необыкновенные глаза, слышать богатство интонаций.

«Отсутствие у театра помещения, репетиции на дому подсказали общее решение, — рассказывал Аркадий Исаакович. — Действие происходит у меня дома. Хотелось начать спектакль как-то необычно, не так, как мы всегда начинали. Пригласили хорошего композитора Гену Гладкова, потом решили, что Россини лучше. Появился танцевальный пролог на знакомую музыку Россини. Отказались от привычного декоративного занавеса и создали декорацию, воспроизводившую мою квартиру».

Решение спектакля предполагало обнажение лирического начала. Артист распахивает перед зрителями стены своего дома. Здесь он живет, размышляет, работает, отвечает на телефонные звонки, читает письма, разговаривает с сыном. «Пожалуйста, располагайтесь, будьте как дома!» — обращается он к публике. Театр — это дом Аркадия Райкина, дом — это театр. Спектакль начинался и заканчивался веселыми танцевальными заставками, с тонким вкусом поставленными Константином Райкиным.

В глубине сцены на небольшом возвышении декораторами и бутафорами была обустроена уютная квартира с широким окном на заднике, отделенная раздвижной стенкой от авансцены, где у кулис располагались другие предметы мебели и интерьера: справа — старинное бюро с настольной лампой, над ним полки с книгами, рядом удобное кресло; слева — два мягких стула и маленький круглый столик, на нем ваза с цветами, телефон. («Всё это невозможно было сделать в мастерских, — рассказывала художник Алла Коженкова, — было бы видно, что подделка, и мы с Аркадием Исааковичем ездили по комиссионкам. Как только он заходил в магазин, начинался спектакль. Однажды, увидев живого Райкина, директор магазина — здоровенный дядька — остолбенел и от неожиданности сказал глупость: «Первый раз в жизни вижу вас так близко». — «И я первый раз в жизни вижу вас

так близко», — ответил Райкин».)

Центр сцены был свободен — это царство Аркадия Райкина, его мир, который по воле артиста населялся различными персонажами.

Благодаря конструктивности художественного решения режиссеры получили две площадки, позволяющие создавать множество игровых комбинаций. Они могли предельно распахивать пространство сцены и сужать его до размеров просцениума.

В спектакле «Мир дому твоему» понятие дома приобретает расширительный смысл. Это не только его, Райкина, дом, это вся наша страна, наконец, вся планета — огромный, тесный дом, в котором все мы соседи, связанные незримыми нитями, хотя нас и разделяют границы. В одном месте хлопнет дверь — отзовется в другом. Мир дому твоему, сосед, в какой бы части континента ты ни проживал!

Большой вступительный монолог был проникнут заботой об общем доме. Он затрагивал многие стороны жизни, но всё подчинялось одной, основной мысли — в доме должны царить порядок и уважение. Порядок в работе начинается с порядка в душе.

В воспоминаниях об отце Константин Райкин среди основных его качеств отмечает абсолютный интернационализм: «Отец воспитал нас с сестрой русскими людьми, понимал слово «национальность» именно так, как нужно его понимать в цивилизованной стране, где это понятие определяется не кровью, а языком, на котором человек говорит с детства, и культурой, в которой он воспитан. И сам он неотъемлемая часть русской культуры». «Мир дому твоему» может служить ярким примером такого интернационализма.

В заключение артист по-своему рассказывал детскую сказку «Волк и семеро козлят», окрашивая знакомый текст легкой иронией. Съев по очереди всех козлят, волк с чистой совестью улегся спать. И все-таки — «мы верим в тебя, человек», «мы еще постоим за тебя» — и, педалируя каждое слово: «Мир... дому... твоему!» Обычно несвойственная Райкину патетика окрашивает заключительные слова монолога.

Несмотря на возрастные изменения, которые сам артист остро переживал, он всю жизнь, до последних дней, был безупречно элегантен. Его пиджаки (он их дважды менял по ходу спектакля «Мир дому твоему»), особенно белый в черную полоску, представляли собой чудо портновского искусства. Много лет все костюмы ему шил мастер, живший в Риге, знавший его вкус и хранивший его мерки. Своей одежде Райкин уделял много

внимания, следил за цветовой гаммой: его галстуки, рубашки и платки всегда были идеально подобраны. Особенно ему нравились концертные костюмы белого и черного цвета. Любил красивые, объемные свитера. По свидетельству друзей, даже отправляясь в лес за грибами, Аркадий Исаакович не надевал старую куртку или ватник с сапогами.

С каждым новым спектаклем вступительный монолог Райкина всё более утрачивал «эстрадность». На этот раз репризы в нем почти отсутствовали. Артист — нет, не артист, а пожилой, умудренный жизнью человек — размышлял вслух о том, что болит, обращался к сердцу, совести, чести своих собеседников — зрителей.

На этот раз репризы в монологе сведены к минимуму. «Вот наш театр в 1981 году выехал из Ленинграда и только недавно (в 1987-м. — *Е. У.)* приехал». Зал взрывался аплодисментами. «Передам ваши аплодисменты строителям», — добавлял артист. Он говорит о вещизме, завладевшем людьми. Каждому хочется, чтобы у него было не хуже, чем у соседа. На простых, жизненных примерах Райкин размышлял о бедах нашей экономики. В стране полно красавиц, если их... раздеть. Но когда они в наших пальто, и раздевать-то никого не хочется. Прилавки магазинов завалены никому не нужными товарами. Там (выразительный взгляд и интонация показывали, где это «там») все работают, а доход идет одному человеку. У нас все работают — никому никакой выгоды!

Как всегда, в монологах персонажей затрагивались самые злободневные темы. В стране появилась зарубежная техника, в какое-то учреждение завезли японский компьютер «Киса-44», показывающий реальные цифры результатов различных непродуманных начинаний, на которые возлагались большие надежды. Эти цифры опрокидывали все расчеты безграмотных чиновников. «Что за японская манера смотреть вперед?» — возмущался сотрудник, узнав от машины сумму убытков, которые принесет задуманное грандиозное строительство (словосочетание «японская манера» на время даже вошло в обиход). Прожектерские замыслы всякий раз рушились от подсчетов умной машины. В результате «устроили ей темную, память к чертям собачьим отбили» — разобрали, промыли спиртом — он опять за свое. Решили, что в наших условиях импортный агрегат испортился, появилось даже подозрение, что его использует японская разведка, и он был отправлен на переплавку, в результате которой получилось шесть автоматов для газированной воды. Руководящим инстанциям сообщили, что японская машина в наших суровых климатических условиях работать не может.

В монологах «Темнота», «Персик в цементе», «Ньютоныч», в маленькой сценке «Тесты» артист показывал серию своих блистательных перевоплощений, сатирических зарисовок, полных юмора, точно подмеченных деталей. Сатира Райкина была направлена против бесхозяйственности, процентомании, безграмотности, равнодушия.

Удивительные перевоплощения Райкина происходили без малейших изменений внешности. Менялись мелодика речи, интонация, а главное, внутреннее актерское самочувствие — и перед зрителями возникал новый персонаж.

Впрочем, в последнем спектакле он не стремился к полным перевоплощениям. В сценке «Тесты» на все предложенные вопросы психолога он с иронией как по отношению к своему персонажу, так и к самому интервью непременно добавляет «как и все мои товарищи». «Лично у меня, как и у моих товарищей, давно такого настроения не было», — отвечает персонаж на вопрос о настроении. «Сколько ложек сахара вы кладете в чай? — Я, как и все мои товарищи...» Его задача — во что бы то ни стало уйти от прямых ответов. Предлагающий тесты психолог (В. Шимановский) волнуется, выходит из себя, в то время как тестируемый абсолютно невозмутим. Одинаковые, с небольшими вариациями ответы, точно рассчитанные на смеховую реакцию публики, лишь изредка очень тонко подкрепляются гротеском.

Рисунок роли Аркадия Райкина, будь то монолог или дуэтная сценка, изящен, лишен густых, широких мазков «масляными красками»:

— Дело в том, что масло требует... может быть, другого жанра. Нельзя нарисовать маслом карикатуру. Те же Кукрыниксы делают разные работы — пейзажи, портреты, жанровые картины. Например, «Последние дни Гитлера» — там они пользуются маслом. А карикатуры они делают пером.

В спектакле «Мир дому твоему», оказавшись рядом с сыном, Аркадий Райкин использует «акварельный рисунок» из багажа приемов психологического театра. Дуэтные сценки с сыном — «Резидент», «Разговоры за чаем» — показались мне словно выхваченными из спектакля драматического театра. «Родители не знают, что делать с детьми. — А дети не знают, куда деться от родителей». Далеко не безупречный по своему поведению отец пытается воспитывать великовозрастного отпрыска. Но сын (Константин Райкин), вполне достойный своего отца, ловко шантажирует его — прекрасная иллюстрация пословицы «что посеешь, то и пожнешь».

Если обычно в эстрадном дуэте лидирует кто-то один, то в данном случае партнеры работали на равных. Тем интереснее

наблюдать, как развивались их взаимоотношения, как они слушали друг друга, как общались с третьей стороной — зрительным залом. Обаяние молодого Райкина, глаза, улыбка, не говоря уже о пластике, его умение слушать и слышать на сцене делают его достойным партнером отца. «Удовольствие играть с таким партнером, как Костя», — говорил Аркадий Исаакович. Темпераментно, энергично, оправдывая самые невероятные ситуации, предложенные автором, Райкин-младший играл в большой миниатюре «Мокрое дело». Для самого Константина Аркадьевича после больших, классических ролей в «Современнике» это были своего рода «безделушки». Но такие «безделушки» стали ступеньками на пути вхождения в мир Театра миниатюр, руководство которым скоро всей своей тяжестью легло на его плечи.

Еще шли премьерные спектакли «Мир дому твоему», еще продолжалась работа с автором по уточнению текста, появлялись новые миниатюры, а Аркадий Исаакович уже думал о следующей программе:

«Мы уже придумали новую программу, придумали сюжетный ход. Хотим сделать поезд жизни — когда-то у нас был такой номер. Представьте себе на сцене бесконечную цепь вагонов, между ними нет никакого расстояния — один вагон переходит в другой. У них нет передней стенки, поэтому видно всё, что происходит внутри. Когда будет открываться дверь в купе, то зрители увидят, как за окном проносится пейзаж, бегут деревья, дома. В спектакле будет поднят целый ряд проблем, новых сюжетов. Люди едут, знакомятся. Но вот закрываются передние стенки вагонов и перед зрителями вокзал. Продаются билеты, объявляется посадка. Здесь же разговаривают проводники.

Договариваемся с авторами — Леонидом Лиходеевым, Семеном Альтовым. Может, будет и кто-то еще».

Зная, как работает Аркадий Исаакович, легко представить, что замысел должен претерпеть немало изменений.

— Вы, по-моему, думаете о театре беспрерывно, и ночью и днем, — говорю я.

— Это моя работа. Актер — не профессия. Это образ жизни, образ мысли.

— Вы действительно так думаете?

— Ну конечно. В наше время актер не тот, кто умеет представлять, а тот, который умеет мыслить, бороться. Это жестокая профессия, потому что ты работаешь на своих нервах, на своем здоровье, на своем сердце, отдавая себя целиком. Путь очень тяжелый, особенно путь сатирика. Ведь сатира действенна только тогда, когда она подкреплена собственными мыслями,

прожитой жизнью, личным опытом, личной болью.

— Зато, Аркадий Исаакович, на своем пути вы добились того, что удавалось немногим.

— Знаете, я никогда специально ничего не добивался. Просто всегда хотел говорить то, что думаю.

Я уверена, Райкин не покривил душой. Он действительно не добивался званий и наград, пришедших к нему в конце жизни. Звание народного артиста СССР он получил в 58 лет и только в последнее десятилетие жизни был награжден Ленинской премией и званием Героя Социалистического Труда. «Звания ничего не дают, кроме ответственности и сознания, что каждую программу надо делать не хуже, а лучше, — говорил Аркадий Исаакович. — Дело все в том, что театры соревнуются друг с другом, а наш театр соревнуется только с самим собой. Ведь близкий нам Театр сатиры нечасто обращается к современным сатирическим вещам. Мы каждый раз стремимся сделать новый шаг, оттолкнуться от того, что уже достигнуто».

— Когда получили звания, легче стало разговаривать с начальством?

— Я бы сказал, они меньше стали обращать внимания на то, что я делаю: уж очень большая разница возникла между приемом зрителей и негативной оценкой руководства. Оно старалось делать вид, что меня просто не существует. Простой пример. Недавно наш театр около месяца гастролировал в Волгограде. Не буду говорить о приеме зрителей, он был прекрасным. Но в местной прессе — ни звука, очевидно, сработала команда отцов города. Я не удержался и сказал об этом на последнем спектакле, прощаясь со зрителями.

В одном из своих последних публичных выступлений, на съезде Всероссийского театрального общества (октябрь 1986 года), опубликованном в «Московских новостях», Аркадий Исаакович сказал: «Читаешь центральные газеты и иногда такое впечатление, что цитируют наши прошлые программы... Как перестроить мышление, душу? Надо, чтобы мысли, слова и дела совпадали». На это выступление, получившее на съезде большой резонанс, последовала реакция бдительного читателя. В той же газете в феврале 1987 года было опубликовано письмо, в котором автор, пожелавший остаться неизвестным, произвольно цитируя выступление Райкина («полная бесхозяйственность вместо грандиозных успехов», «развал вместо великих свершений», «пьянство вместо героического труда»), обвиняет его в злостном искажении советской действительности, добавляя, что «даже ярый противник СССР постеснялся бы сказать такое о нашей Родине».

И всё же, когда поощряют сатирика, который высмеивает существующие порядки, невольно возникает подозрение, что он потерял остроту, став удобным и даже выгодным. Что означал поток званий, хлынувший на Аркадия Исааковича в конце жизни? Хотели показать всему миру, как высоко ценится у нас сатира? Думали попросту задобрить, купить артиста? Сыграло ли роль личное благорасположение к нему Брежнева? Не берусь судить. Но важно, что, будучи и лауреатом, и Героем Социалистического Труда, он оставался Райкиным.

Менялось время. Приходили новые кумиры. Возраст и болезни совершали свою разрушительную работу. Но зрители по-прежнему горячо, с оттенком особого почтения и благодарности принимали любимого артиста. Знаменательно, что последние при жизни Райкина гастроли театра проходили в Ленинграде. Трехтысячная аудитория Выборгского дворца культуры, в том числе молодежь, не знавшая того, феерического Райкина, поднималась со своих мест при его появлении на сцене и долго аплодировала стоя. Мне посчастливилось быть свидетелем такого волнующего признания зрителей на обычном, рядовом спектакле.

В течение последнего года жизни Аркадий Исаакович успел сделать многое. Попрощался с дорогой ему ленинградской публикой, с городом, в котором была прожита большая часть жизни, расстался с ленинградской квартирой, словно бы предвидя, что она ему больше не понадобится.

Четвертого июня 1987 года спектаклем с символическим названием «Мир дому твоему» наконец-то открылось свое, постоянное здание театра на Шереметьевской улице, дом 8, со зрительным залом на 950 мест, строительство которого продолжалось около четырех лет и потребовало немало энергии и сил, прежде всего от самого Аркадия Райкина. «Знаешь, как я устал ездить по министерствам, ходить по кабинетам, — сказал он как-то много лет работавшей с ним актрисе Виктории Горшениной. — Это можно назвать хождением по мукам... или, точнее, по мудакам... Все они, конечно, что-то обещают, но ничего не делают. Чувствую, что я устал, а они на это и рассчитывают. Конечно, выстроят в конце концов, но меня из этого театра вынесут вперед ногами». Он не раз демонстрировал свою способность предсказывать (вернее, предчувствовать); к сожалению, это предсказание через полгода исполнилось...

После долгих раздумий и колебаний театр получил название «Сатирикон». Почему «Сатирикон»? Театр Аркадия Райкина (как и будущий театр Константина Райкина), казалось, имел мало общего с дореволюционным веселым, любимым читателями журналом «Сатирикон», в котором сотрудничали Аркадий

Аверченко, Надежда Тэффи, Михаил Азов и др. Впрочем, кто в наши дни знает что-нибудь об этом журнале и его авторах, в первые годы советской власти оказавшихся в эмиграции и уже поэтому прочно забытых?

А было так. Государственный театр миниатюр, как упоминалось, в марте—апреле 1987 года гастролировал в Ленинграде. Аркадий Исаакович уехал из города в Дом творчества кинематографистов «Репино», где отдыхал в течение двух свободных от спектаклей дней. В один из них, когда мы с ним работали над «Воспоминаниями», на несколько минут заскочили Константин Аркадьевич и заведующая литературной частью театра Ольга Гарибова. «Папочка, надо решать с названием. Так «Сатирикон»?» — обратился к отцу Костя и после нескольких секунд колебаний получил окончательное согласие. «Ну, как вы думаете?» — спросил меня Аркадий Исаакович после их отъезда. Как я могла думать, понимая, что это название — результат длительных раздумий и обсуждений? Пусть будет «Сатирикон»!

В сентябре 1987-го наконец-то состоялась поездка в США. «Двадцать с лишним лет шла тяжба между американцами и нашими чиновниками по поводу гастролей Аркадия Райкина в США», — рассказал Константин Райкин корреспонденту «Советской культуры». Как мы помним, Аркадий Исаакович не раз получал приглашения от Сола Юрока на сорокадневные гастроли со своей программой и на участие в международной бродвейской программе «Не в бровь, а в глаз». Однако выезд Райкина за пределы стран социалистического содружества, очевидно, воспринимался как некая диверсия. Я. Самойлов пишет: «Райкин лишен возможности выездов даже по приглашению. Лишен принудительно. Его творчество как бы оказалось под пожизненным домашним арестом».

Когда же поездка наконец стала реальной, воспротивилась медицина. Состояние здоровья артиста было таково, что дальний перелет и волнения могли оказаться роковыми. И все-таки Райкин поехал. «Обстоятельства этой поездки были уникальны, — вспоминает Константин Аркадьевич, вместе с сестрой сопровождавший отца. — Я такого раньше никогда не видел и, наверное, не увижу. Представьте освещенный зал на две с половиной тысячи мест. И все до одного стоя рыдают. Плачут навзрыд и взрослые, и дети. В зале стоял стон. И мы на сцене тоже плакали. Мы чувствовали, что все родились на одной земле и тысячи нитей нас связывают... Отец был счастлив».

Сам Аркадий Исаакович мало рассказывал о той поездке. На просьбу пополнить его мемуары (работа над рукописью как раз

завершалась) главой об американских гастролях он грустно ответил: «Ну что говорить! Там, в Америке, я всё время думал о наших людях». Он дал десять концертов в семи городах: Нью-Йорке, Вашингтоне, Филадельфии, Бостоне, Чикаго, Сан-Франциско и Лос-Анджелесе. В каждом концерте он работал на сцене 1 час 40 минут, исполнял несколько монологов из спектакля «Мир дому твоему», дуэтные сценки с сыном.

Во второй половине гастролей, вспоминает Екатерина Аркадьевна в своей проникновенно написанной статье «Неотправленное письмо», начался нарыв в ухе, сопровождавшийся и днем и ночью сильными болями. Но когда он выходил на сцену, боль отступала: «На сцене царил Артист, в зале были его зрители! И это был триумф».

Вернулся Аркадий Исаакович бодрым, помолодевшим. В течение октября успел вычитать и внести правку в литературную запись «Воспоминаний», остался, как обычно, недоволен и требовал продолжения работы.

«Сатирикон» открыл сезон, спектакль «Мир дому твоему» шел регулярно. В день 76-летия Райкина, 24 октября, состоялось юбилейное трехсотое представление. Была подведена черта. В ноябре его положили в знакомую Кунцевскую больницу. Он как будто уже поправлялся, его собирались скоро выписать домой. Много думал о новой программе, о предстоящем пятидесятилетием юбилее театра... Когда его перевели в реанимацию и стало ясно, что надежды нет, в больницу приехали Константин Аркадьевич и директор театра. Пройти в палату им не удалось. «Что передать?» — спросили Аркадия Исааковича. «Скажите, чтоб были здоровы». (Так мне пересказали, за точность не ручаюсь, а спрашивать у Константина Аркадьевича не решилась.) 17 декабря Райкина не стало.

Проводы великого артиста прошли в «Сатириконе» — в том здании, завершения строительства которого он с таким нетерпением ждал. В зрительном зале собралась вся труппа театра, старые и молодые. Гроб стоял на сцене в декорации спектакля «Мир дому твоему», повторявшей обстановку его квартиры. На душе было так тяжело, что я даже не помню, выступал ли кто-нибудь из руководства, кто говорил слова прощания. Постояв в сменявшемся почетном карауле, я спустилась в зрительный зал. Проводила его на кладбище. Екатерины Аркадьевны на похоронах не было, она оставалась дома около матери, которой не сразу сказали о смерти мужа. Народу было немного. Официальной информации о смерти Райкина не появилось, зрителям не дали возможности проститься со своим кумиром. «Великий артист впервые не собрал аншлага»,

— заметил Геннадий Хазанов.

Райкин был похоронен 20 декабря на Новодевичьем кладбище. Случайно или нет, его могила оказалась рядом с могилой его школьного друга академика Я. Б. Зельдовича.

Руководство страны боялось не только живого Аркадия Райкина, но, кажется, еще больше мертвого. Официально извещение о его кончине и некролог за подписью М. С. Горбачева и других партийных и советских руководителей были опубликованы в «Правде» и других ежедневных газетах только 22 декабря, через пять дней после смерти великого артиста, в «Советской культуре» — 24-го. Скончавшаяся через два года Руфь Марковна была похоронена в той же могиле.

«Сатирикон», которому Аркадий Исаакович дал жизнь, довольно быстро вышел на свою дорогу. «Могу сказать, что того театра, о котором мы мечтаем, еще в природе нет, — говорит его художественный руководитель К. А. Райкин. — Мы к нему идем. Это большой путь. До какой степени мы сможем по нему двигаться дальше, покажет время».

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Аркадий Райкин не мог допустить, чтобы вместе с ним исчез театр, успешно работавший в течение почти полувека. В то же время он ясно понимал, что окаменевшие формы никому не нужны, что вместе с новой актерской генерацией должен родиться и новый театр.

Он подарил творческую жизнь не только «Сатирикону». Под его влиянием вырос ряд одаренных артистов, начинавших с прямого подражания своему кумиру. Достаточно назвать ныне покойного Виктора Ильченко, Романа Карцева, руководителя саратовского театра «Микро» Льва Горелика, Евгения Петросяна, Геннадия Хазанова, Ефима Шифрина... Они быстро стали любимцами публики, украшением нашей эстрады.

Но Райкин был не только непревзойденным актером, мастером. Не только поражал смелостью, щедро дарил смех. Для миллионов людей, никогда не видевших его на сцене, он стал борцом за правду, заступником обиженных — тех, кто не обладает луженой глоткой и железными кулаками. Сценическая маска отражала его личность. Едва ли можно назвать другого артиста или артистку, чье имя в течение ряда десятилетий неизменно привлекало самую различную — и высокопоставленную, и совсем простую — публику, независимо от возраста, образования, национальности. Следующим поколениям его искусство лучше пространных исторических исследований может дать представление о жизни нашей страны и ее граждан.

«Очень сложно продолжить дело, находившееся на такой высоте, — признается Константин Райкин. — Это был театр великого артиста. Можно сказать «Артист-театр». Даже способным, талантливым актерам рядом с ним было трудно. Зрители шли «на Райкина», ждали острых слов, правды о сегодняшнем дне. Пытаться повторить такого лидера бесперспективно. Хотя я и отношусь с уважением к себе как актеру, но понимаю, что не могу занять место Аркадия Райкина, не разочаровав зрителей. По-видимому, важно независимо от формы в общих чертах сохранить традиции сатирического искусства, мужественный, правдивый, исследовательский взгляд на действительность, даже если мы ставим классическую пьесу, не терять ощущения современности. <...> Мне видится театр очень широкий по своей стилистике. Это театр поэтический, предполагающий не зеркальное, а сдвинутое, резко уплотненное и по-своему осмысленное отображение реальности. Здесь я вижу

продолжение традиций. Аркадий Райкин — очень поэтичный артист — всегда давал сгусток реальности, как бы мощный ее концентрат, освещая и утепляя созданную картину собственным отношением, болью своей души».

Кому, как не Константину Райкину, видеть основу традиций Ленинградского театра миниатюр, подхваченных и развитых «Сатириконом». Для теоретиков и историков театра было бы интересно и плодотворно провести анализ творчества двух актеров. В частности, как мне представляется, можно было бы сопоставить «Разговор с Юзиком» в исполнении старшего и знаменитый «Контрабас» младшего. То и другое по форме — развернутый монолог, обращенный в диалог, в первом случае с отсутствующим внуком, во втором с музыкальным инструментом. Жесты Константина Райкина, пластика, интонации в какие-то моменты вдруг остро напоминали мне его отца. Драматическая исповедь маленького контрабасиста в его исполнении неожиданно окрашивалась элементами эстрадной эксцентрики, в то время как эстрадная сценка — разговор с внуком пожилого, прожившего нелегкую жизнь человека — решалась Аркадием Райкиным по законам драматического театра.

Мог бы Аркадий Исаакович исполнить «Записки из подполья» Ф. М. Достоевского, классическое произведение, к которому его сын на протяжении своего творческого пути обращался дважды? Ответить не берусь. Всё же, мне кажется, его искусство, гармоничное по своей природе, не сочетается с переживаниями и размышлениями героя «Записок из подполья», утратившего веру в человека и человечность. Не случайно в «Воспоминаниях» ни разу не упоминается Достоевский.

Аркадий Райкин, исполненный доброты и сочувствия к человеку, стремился утвердить его место в современной действительности. «Зависит от нас», — говорит он. Константин Райкин, подобно отцу, живущий в театре и для театра, сосредоточивает внимание на значении личности в истории, отсюда череда шекспировских постановок.

Бегут годы. Прошло почти четверть века с тех пор, как ушел из жизни великий артист. Созданный и любовно выпестованный им театр «Сатирикон» продолжает успешно жить и работать. Гастроли по всем континентам (слава богу, теперь на них нет никаких ограничений) принесли ему и его руководителю Константину Райкину мировую известность. В названии театра живет имя его основателя, великого артиста Аркадия Райкина.

Творчество Аркадия Райкина невозможно понять и оценить вне контекста времени. В ярчайших художественных образах он запечатлел это время. И, может быть, не случайно его уход совпал

с крутым поворотом исторической спирали. Но на этом новом витке пороки и недостатки, с которыми он всю жизнь боролся, наивно мечтая их искоренить, проявились еще отчетливее и резче. Аркадий Исаакович, как же вас не хватает нам сегодня!

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА А. И. РАЙКИНА

1911, 11 (24) октября — в Риге в семье портового бракера строительного леса Исаака Давидовича Райкина и его жены Елизаветы Борисовны родился первенец, сын Аркадий.

1914 — родилась сестра Софья.

1916 — родилась сестра Белла.

1917, лето — семья, спасаясь от войны, переехала в Рыбинск.

1921—1922 — учеба в частной еврейской школе.

1922 — переезд в Петроград, начало учебы Аркадия в школе № 23 с физико-химическим уклоном. Участие в школьном драмкружке под руководством Ю. С. Юрского.

1924—1925 — Райкин на целый год прикован к постели из-за ревмокардита.

1927 — родился брат Максим.

1928/29 — актер Ленинградского передвижного театра под руководством И. С. Щербакова. Поездка в Москву.

1929—1930 — химик-лаборант Охтинского химического завода.

1931—1935 — учеба в Ленинградском институте сценических искусств.

1932 — дебют на профессиональной сцене в роли слуги Веспоне в опере-буфф «Служанка-госпожа» в Эрмитажном театре в постановке руководителя райкинского курса В. Н. Соловьева.

1935, весна — окончание института, распределение в Ленинградский театр рабочей молодежи.

Женитьба на Руфи Марковне Иоффе.

1937/38 — работа в Новом театре.

1938, 15 апреля — родилась дочь Екатерина.

23 апреля — приказ Управления по делам искусств при Ленсовете об образовании Ленинградского театра эстрады и миниатюр.

Лето — участие по приглашению директора Театра эстрады И. М. Гершмана в концертах в ленинградском Саду отдыха.

1938—1939 — первые роли в кино в фильмах «Огненные годы» и «Доктор Калюжный».

1939, весна — первая гастрольная поездка по Украине и югу России с группой ленинградских артистов во главе с И. М. Гершманом, знакомство с Л. И. Брежневым.

Лето — выступление в качестве конферансье в Москве в

Летнем театре сада «Эрмитаж», первые рецензии в газете «Советское искусство».

22 ноября — открытие Театра эстрады и миниатюр, Райкин одним из первых зачислен в труппу.

Ноябрь—декабрь — участие в Первом Всесоюзном конкурсе артистов эстрады (вторая премия в разговорном жанре).

21 декабря — выступление в Кремле на концерте в честь шестидесятилетия Сталина.

1940, январь—март — участие в качестве конферансье в спектакле Московского театра миниатюр.

1940/41 — исполнение разговорных, танцевальных, цирковых номеров в трех программах Ленинградского театра миниатюр. С партнером Г. Карповским создал «театр в театре» — МХЭТ (Малый художественный эстрадный театр) для исполнения инсценированных анекдотов.

1941, 22 июня — начало войны застало труппу в Днепропетровске.

Ленинградский театр эстрады и миниатюр поступил в распоряжение политуправления Военно-морского флота.

1941—1945 — участие во фронтовых концертных бригадах.

1942 — показ в Москве спектакля «Кроме шуток».

Смерть отца в эвакуации в Уфе.

Фильм «Концерт фронту».

1943, лето — показ в Москве спектакля «Время идет вперед».

13 октября — утвержден художественным руководителем театра, каковым фактически являлся с начала войны.

1945, 9мая — День Победызстретил на гастролях в родном городе Риге. ***Июль*** — премьера в Москве спектакля «Своими словами».

1946 — спектакль «Приходите, побеседуем».

1947 — присвоено звание заслуженного артиста РСФСР.

Спектакль «Откровенно говоря».

1948, 1 февраля — официальное выделение из Государственного театра эстрады и миниатюр Театра миниатюр под руководством Аркадия Райкина.

- Спектакль «На разных языках».

1949 — спектакль «Любовь и коварство».

1950, 8 июля — родился сын Константин.

Спектакль «Вокруг света в 80 дней».

1952 — спектакль «Под крышами Парижа».

1953,19 шюня — Ленинградский театр миниатюр перешел из подчинения Ленконцерта в ведение Главного управления по делам искусств Министерства культуры СССР.

Спектакль «Смеяться, право, не грешно».

1954 **—** фильм «Мы с вами где-то встречались».

Спектакль «За чашкой чая».

1955 **—** спектакль «Человек-невидимка».

1956 — спектакль «Времена года».

1957 — первые заграничные гастроли (Польша).

Присвоено звание народного артиста РСФСР.

Спектакль «Белые ночи».

Участие в создании мультипликационного фильма «Знакомые картинки».

1958 — спектакль «На сон грядущий».

В Чехословакии снят фильм об Аркадии Райкине «Человек со многими лицами».

1959 — спектакль «Любовь и три апельсина».

1960 — спектакль «От двух до пятидесяти».

1961, 17 октября — родился внук Алексей Яковлев.

1962 — участие в Международном фестивале пантомимы в Западном Берлине.

Вместе с дочерью озвучил мультипликационный фильм С. Юткевича «Баня» по пьесе В. Маяковского.

1963 **—** спектакль «Время смеется».

1964 — первая поездка в Англию, выступление на Би-би-си.

Спектакль «Волшебники живут рядом».

1965 — смерть матери.

Вторая поездка в Лондон.

1966 **—** председатель жюри Первого Всесоюзного фестиваля-конкурса студенческих театров эстрадных миниатюр.

1967 — спектакль «Светофор».

Документальный фильм В. В. Катаняна «Аркадий Райкин».

1968 **—** присвоено звание народного артиста СССР.

1969—1970 **—** борьба за спектакль «Плюс-минус», окончившаяся для Райкина инфарктом.

1970 — фильм «Волшебная сила искусства».

1971, декабрь — Райкин провел конференцию «Высшая смеховая школа» в ленинградском Доме искусств.

1972 **—** спектакль «Избранное-72».

1973 **—** спектакль «Избранное-73».

1974 — спектакль «Избранное-74».

1974—1975 **—** четырехсерийный телевизионный фильм «Люди и манекены».

1975 **—** документальный фильм М. Голдовской «Аркадий Райкин».

1976 — спектакль «Зависит от нас» («Дерево жизни»).

1979 **—** председатель жюри Шестого Всесоюзного конкурса артистов эстрады.

Спектакль «Его величество театр», приуроченный к сорокалетию Ленинградского театра миниатюр.

1980 **—** присуждена Ленинская премия.

1981 **—** присвоено звание Героя Социалистического Труда.

В театр пришел Константин Райкин с группой молодых артистов.

1982 **—** театр переехал в Москву и стал называться Государственным театром миниатюр под руководством Аркадия Райкина.

1983 — началась реконструкция здания бывшего кинотеатра «Таджикистан», переданного театру Райкина.

1984 **—** спектакль «Мир дому твоему».

1985 **—** озвучил мультипликационный фильм А. Хржановского «Королевский бутерброд».

1987, зима—весна **—** последние гастроли театра с участием Аркадия Райкина в Волгограде и Ленинграде.

Апрель **—** театр получил имя «Сатирикон».

4 июня **—** открытие после реконструкции здания театра «Сатирикон».

Сентябрь **—** поездка в США со спектаклем «Избранное», десять концертов в семи городах.

24 октября **—** последний выход на сцену в спектакле «Мир дому твоему».

17 декабря **—** смерть Аркадия Райкина в Кунцевской больнице.

20 декабря — похоронен на Новодевичьем кладбище.

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

Ардов В. Аркадий Райкин // Театр. 1965. №11.

Аркадий Райкин в воспоминаниях современников. М., 1997.

Бейлин А. Аркадий Райкин. JL; М., 1960; 1965; 1969.

Белинский А. А. Репетирует Аркадий Райкин // Неделя. 1974. 2—8 сентября. № 36.

Вермонт Е. Конкурс эстрады // Театр. 1940. № 1.

Горшенина В. Прошлое не отменяется. М., 2007.

Дмитриев Ю. Аркадий Райкин // Эстрада и цирк глазами влюбленного. М., 1971.

Зеленая Р. Разрозненные страницы. М., 1981.

Золотницкий Д. Трагифарсы времени // Санкт-Петербургские ведомости. 1991. 24 октября.

Карцев Р. Малой, Сухой и Писатель. М., 2001.

Кассиль Л. Райкин и его маски // Знамя. 1957. № 7.

Кушелевская Т. Аркадий Райкин вместе с нами. М., 2006.

Лиходеев Л. Как сказал Райкин // Советская эстрада и цирк. 1967. № 6.

Максимов (Райкин) М. А. Про то и про это. М., 1999.

Мин Е. Литература и эстрада // Звезда. 1955. № 4.

Мое актерское интервью: 37 вопросов Аркадию Райкину // Советская эстрада и цирк. 1967. № 12.

Набатов И. Заметки эстрадного сатирика. М., 1957.

Овчинникова С. Страсти по Константину. М., 2006.

Поляков В. Товарищ Смех. М., 1976.

Райкин А. Воспоминания. М., 1998.

Райкин А. Электрокардиограмма // Смена. 1978. № 13, 15.

Розовский М. Режиссер зрелища. М., 1973.

Рома Р. Два рассказа о Райкине // Юность. 1974. № 10.

Самойлов Я. Аркадий Райкин и его театр. Детройт, 1984.

Уварова Е. Аркадий Райкин. М., 1986; 1992.

Фролов В. Волшебники живут рядом // Советская эстрада и цирк. 1964. № 12.

Хикмет Н. Близкое каждому // Театральная жизнь. 1960. № 1.

Храмов В. Несколько дней с Аркадием Райкиным // Театр. 1975. № 1.

notes

Примечания

1

Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ), Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб), Центральный московский архив-музей личных собраний (ЦМАМЛС).

2

Позднее в семье Райкиных родился еще один сын — будущий артист Максим Максимов-Райкин (1927—1999).

3

Это театральное учебное заведение, история которого насчитывает уже третье столетие, многократно переименовывалось: в первые послереволюционные годы оно называлось Школой актерского Мастерства, в 1922 году, после объединения с Курсами мастерства сценических постановок, Институтом ритма, Драматической школой и Хореографическим техникумом стало носить название «Институт сценических искусств» (ИСИ); в 1926-м превратилось в Техникум сценических искусств (ТСИ); в 1936-м, объединившись с театральными учебными заведениями при ленинградских театрах, было переименовано в Центральное театральное училище (ЦТУ); в 1939-м превратилось в Ленинградский театральный институт (ЛТИ); в 1962-м получило название «Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии» (ЛГИТМиК); ныне — Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства (СПбГАТИ). Однако во все времена он считался высшим учебным заведением, и мы будем называть его институтом, как его называл Аркадий Райкин.

4

«Кривое зеркало» — театр пародии, открытый в Петербурге в 1908 году известным театральным критиком А. Р. Кугелем (1864—1928) и быстро получивший известность благодаря спектаклю-пародии «Вампука, невеста африканская», название которого стало нарицательным для обозначения оперных штампов. В 1910—1917 годах главным режиссером театра стал известный драматург Н. Н. Евреинов. С небольшим перерывом театр работал до 1930 года. Времена менялись, старые приемы и формы, которые продолжали использовать театры миниатюр, подражавшие знаменитому «Кривому зеркалу», требовали обновления.

5

«С и н я я б л у з а» — молодежный полулюбительский театральный коллектив, противопоставивший свое агитационное, публицистическое творчество профессиональной эстраде, впервые появившийся в 1924 году в Москве при Институте журналистики, участники которого выступали в синей спецодежде рабочих. Уже через год «Синие блузы» (иногда использовались названия «Станок», «Красные рубахи» и др.) распространились по всей стране, стали теснить профессионалов. Синеблузники выступали в саду «Эрмитаж», Колонном зале Дома союзов, в 1927 году выезжали на гастроли в Латвию и Германию, в 1928-м — в Маньчжурию и Китай.

6

Наталья Дмитриевна Шпиллер (1909—1995) — солистка Большого театра, лирическое сопрано.

7

Намек на проходившую в 1939 году Всесоюзную перепись населения, которой придавалось большое политическое значение.

8

Главрепертком (Главный комитет по контролю за зрелищами и репертуаром) — орган при Главном управлении по делам литературы и издательств, с 1934 года — при Наркомате просвещения, контролировавший любые публичные выступления, от лекций до танцевальных вечеров, и утверждавший театральный и концертный репертуар. На местах действовали его подразделения — облреперткомы.

9

«Ансамбль герлс» — женский танцевальный ансамбль. Первый в СССР такой коллектив «30 герлс» был создан по зарубежному образцу выдающимся балетмейстером Касьяном Голейзовским в Московском мюзик-холле в 1928 году.

10

Подводного плавания.

11

Протагонист (от греч. *protos* — первый, *agonistes* — борец) — актер, исполнявший главную роль в древнегреческом театре.

12

Дуглас Макартур (1880—1964) — американский военачальник, генерал армии (1944), в качестве верховного командующего союзными войсками на Тихом океане во время Второй мировой войны принял 2 сентября 1945 года капитуляцию Японии; главнокомандующий союзными оккупационными войсками в Японии (1945—1951).

13

«Ленинградское дело» —серия судебных дел, сфабрикованных в 1949—1952 годах с целью политической дискредитации ряда партийных и государственных деятелей, выдвинувшихся накануне и в годы Великой Отечественной войны. Они были обвинены в контрреволюционной деятельности, противопоставлении Ленинградской партийной организации ЦК КПСС и репрессированы.

14

Черный кабинет — приспособление иллюзиониста, помещение с обитыми черным бархатом полом, задником и кулисами. При определенном освещении, бьющем в глаза зрителей, достаточно было накрыть голову артиста такой же материей, чтобы возникла иллюзия ее отсутствия.

15

Отдел по борьбе с хищениями социалистической собственности.

16

Главлит (Главное управление по делам литературы и издательств) — подразделение Наркомата просвещения (Министерства народного образования), ответственное за издательскую деятельность в СССР; с 1946 года — отдельное управление при Совете министров СССР, осуществлявшее функции идеологической цензуры и охраны государственной тайны.

17

Вениамин Львович Зускин (1899—1952) — выдающийся артист Государственного еврейского театра, прославился в роли Шута в «Короле Лире». Незаконно репрессирован по делу Еврейского антифашистского комитета.

18

В доме 4 на Старой площади располагался Центральный комитет КПСС.

19

Л Е Ф (Левый фронт искусств) — творческое объединение, организованное В. В. Маяковским, Н. А. Асеевым, О. М. Бриком и другими, существовавшее в 1922—1928 годах в Москве, Одессе и других городах; его печатными органами были журналы «ЛЕФ» (1923—1925) и «Новый ЛЕФ» (1927—1928).

20

В эти дни в учреждениях и на производстве обычно выплачивалась зарплата.

21

Эллипс — здесь: риторический (разговорный или письменный) прием, состоящий в пропуске необходимого элемента высказывания, который в данном контексте легко восстанавливается зрителем или читателем, включающимся в игру, сотворчество.

22

Квипрокво (транслитерация лат. фразеологизма *qui pro quo*) — путаница, приключение, недоразумение в связи с тем, что одно лицо, вещь, понятие принято за другое.

23

О чешском фильме «Человек со многими лицами» уже упоминалось.

24

Сергей Георгиевич Лапин (1912—1990) — председатель (1970—1985) Госкомитета по радио и телевещанию при Совете министров СССР (с 1978 года — Гостелерадио СССР).

25

Выдуманная должность главного начальника по управлению согласованием.

Имеется в виду практика переноса выходных дней в случае их совпадения с праздничными.

27

Бенуа Констан Коклен (1841—1909) — выдающийся французский актер и теоретик театра, мастер искусства представления.